





خرج جامعة باريس للسينما

السينما

الى حضرة صاحب السعادة محمد طلعت حرب بآما

اعترافاً بفضل علي السينا في مصر

أحمد بدرهانه

فهرست الكتاب

- تمهيد : التفرص من هذا الكتاب
- السينما : ما هي السينما — لغة السينما
- السيناريو : اختيار المكان الذي تجري فيه الرواية — تعرف الأماكن اللاتمة — المشاهد الخلاية — موضعها في الفيلم — الحركة — الحب — التوثيق — السر — عاتمة الفيلم — مراعاة شعور الجمهور — ملاحظات عامة — التفاصيل الهامة والتفاصيل المملة — قرات السكون — التوازن والتوزيع — ملخص السيناريو — عملية التقطيع — اصطلاحات فنية لأحجام الصور — طريقة متابعتها على الشاشة — تقسيم صفحة السيناريو — أنموذج لسيناريو مقطع — كيف يقتبس السيناريو عن القصص والمسرحيات — كيف يكتب السيناريو المزدل — السيناريو وقلم الرقابة
- التثيل السينمائي : التفرزة التيلية — المواهب الطبيعية والمواهب المكتسبة — الصفات اللازمة لممثلات وممثل السينما — كيف تعرف نفسك وتستغل مواهبك وتمي مداركك التيلية — كيف تستفيد من مشاهدة الأفلام — طرق التعبير في التثيل السينمائي — ملابس الممثلات والممثلين — المكياج وزين الشعر — حياة الممثل من النواحي الجسدية والفنية والحلقية
- نظام الشركات السينمائية ومسؤولية أفرادها
- الايخراج السينمائي : الاخراج — الاستعداد لايخراج الأفلام — الحيل والمخادع في السينما — الأطوار التي يمر بها الفيلم بعد إخراجها .
- موسيقى الأفلام .
- النقد السينمائي .
- الاستديو : بناؤه وأقسامه المختلفة — الآلات المستعملة فيه .
- يبيع وابتجار الأفلام .
- النشر والاعلان عن الأفلام .
- لماذا أفضل السينما على المسرح .

الغرض من هذا الكتاب

الغرض الذى أرمى إليه من إخراج هذا الكتاب هو إعطاء فكرة صحيحة عن السينما لكل من يهمل أمرها فى مصر والشرق العربى ، لأن هذا الفن أصبح له خطره فى العالم المتمدين كأعظم وسيلة للدعاية عرفت حتى الآن ، ولأن المجهودات الفردية التى أوجدت هذا الفن وعملت على إنهاضه فى هذا البلد كان ينقصها المال الكافى ولم تقم على أسس فنية صحيحة بل اقتصرت على محاكاة الأشرطة الأجنبية .

والفلم المصرى لن تقوم له قائمة إلا إذا عبر عن الروح المصرية الصميمة التى تختلف اختلافاً بيناً عن الروح الأمريكية أو الفرنسية أو الألمانية ، أعنى الأجنبية بوجه الإطلاق . وإن كانت جميع الفنون فى مصر تعاني ما تعاني من ضعف وجمود فذلك يرجع إلى عدم اعتمادنا على الابتكار والخلق والاقصار على تقليد الأجانب والنقل عنهم نقلاً مسوخاً . وقد لوحظ أن الأجانب الذين يعدد إليهم بإخراج أفلام مصرية يشوهون هذه الأفلام فتظهر معدومة من الصبغة المحلية لا لون لها ولا جنسية ، فنشاهد صوراً باهتة مضطربة لشخصيات مصرية تتحرك فى مناظر مصرية وترتدى الزى المصرى ، ولكننا نلاحظ أن هنالك شيئاً أساسياً ينقصها ، هذا الشيء هو الروح المصرية الصميمة التى يعجز عن فهمها والتعبير عنها أجنبي مهما أوتي من النبوغ والعبقرية . ويزعمون أن الأجنبي يمتاز عن المصرى بفهمه لأصول فن السينما ، أقصد حرفية السينما ، وقد يكون لهذا الزعم نصيب من الصحة . لذا وضعت هذا الكتاب شارحاً فيه باختصار حرفية السينما وهو خلاصة لمطالعتى ودراستى

وأمل أن يستفيد القراء عامة والهواة خاصة من هذا الكتاب حتى لا يزهو علينا الأجانب بما طالعناه في كتبهم ودرسناه في معاهدهم ولقناه في استديوهاتهم ، فيستوى المصرى والأجنى في فهمه لحرفية السينما ويمتاز المصرى بتفهمه صميم الروح المصرية . إذ أن السينما الناطقة ترجمة صحيحة صادقة لصور الحياة ، وليست — كما يفهم البعض عن خطأ — تحريك دمي لا عواطف لها ولا روح .

وهذا هو الغرض الأساسى الذى دعانى لوضع هذا الكتاب .

ماهى السينما ؟

إذا فتحت دائرة المعارف العربية وبجئت عن كلمة (سينما) فأنتك لا تجدها . وإذا بحثت عن كلمة (خيالة) - وهى تودى نفس المعنى - تجد التعريف الآتى : (مظهر عما لا حقيقة له . ظل كل شئ . الوهم . جمعها خيالات) . وأنت ترى معى أن هذا التعريف لا يشئ غليلا خصوصاً بعد اختراع الفيلم الناطق .

والسينما تعاريف شتى تقتطف منها ما لى :

السينما آلة تسجل الصور والأصوات وتعرضها ثانية .

السينما كلمة إغريقية معناها الحركة .

السينما طريقة تعبير جديدة .

السينما قوة أخلاقية .

السينما مرآة الحياة .

السينما لغة .

السينما فن .

وهكذا اختلفت التعاريف باختلاف واضعيها ، فمنهم الفنان ومنهم الفيلسوف ومنهم العالم اللغوى والناقد .. الخ .. والتعريف لا يهم بما أن السينما موجودة ومستعملة ولها أهمية تجارية وفنية فى العالم أجمع حتى أن ٥٠٠ ألف نسمة يعيشون منها اليوم وحتى انتصرت - رغم أنها وليدة الأمس القريب - على المسرح منافسها العتيد - وذلك بفضل جهود رجالها أمثال شابلن وجريفت وستيلر وسترنبرج ومورناو وستروهم وبابست ولوبتش وغيرهم .

والسينما لا يقتصر مجهودها على سرد القصص والروايات بل لها مكانة عظيمة فى ميدانى العلوم والفنون ، لأن القيمة التعليمية فى الصورة أقوى

منها في الكتابة والقراءة ، فبواسطة السينما عرفنا كيف تعيش الحشرات في أجحارها والحيوانات المفترسة في أدغالها والأسماك في قاع البحار وأخذنا فكرة صحيحة عن حياة الميكروبات والتفاعلات الكيميائية وجمال العناصر المتبلورة ... الخ .

وبواسطة البطء والسرعة في التصوير Ralenti et Accéléré حللت السينما حركة الطائر في تحليقه والحصان في عدوه والرياضي في حركاته ، وركبت لنا في لحظة نمو الزهور الذي يحتاج الى شهور ، وبالاختصار وصفت لنا أسرار الحياة بدقة تعجز عنها الكلمات محتفظة بكل مافي الحياة من جمال وشاعرية .

والسينما لعبت وستلعب دوراً هاماً في تعليم الكبار والناشئين بأفلامها التعليمية . أما الجرائد السينمائية التي تكمل لنا مهمة الصحافة والتي بواسطتها تتعارف شعوب الأرض المختلفة فهي أداة صالحة لنشر السلام بعرضها أفلاماً عن أهوال الحروب ، ويجدر بي أن أذكر في هذا المقام ماقاله لينين عن قوة السينما الايجائية « السينما أهم ماتعتمد عليه روسيا في نشر دعايتها السياسية » .

وهكذا أصبحت السينما أقوى فن معبر وأشد الفنون تأثيراً في الجمهور وأكثرها قدرة على تقديم بروجرام حافل متنوع .

لغة السينما

أقصد بلغة السينما طريقة التعبير فيها ، فالمؤلف القصصى يكتب فى قصته ما يحاول له ذكره ، فأحياناً يقص لنا تاريخ حياته أو حادثة وقعت له ويتخلل أسلوبه الوصف والحوار.

والمؤلف المسرحى يقسم روايته إلى فصول ومشاهد محدودة العدد ، خاضعاً لوحدة الزمن والمكان ، مركزاً بمجهوده فى إجادة تأليف الحوار الذى هو كل شىء فى المسرحيات .

أما مؤلف القصة السينمائية (السيناريست) فله فيه كل وسائل التعبير : الصور ، الصوت ، الكلام ، الصمت ، الحوار ؛ وهو علاوة على ذلك حر فى تكيف الزمن والمكان : وإليك مثالا يثبت حرية السيناريست فى تكيف الزمن :

« يدخل شاب عند ضابط البوليس ووجهه ملطخ بالدم ويبدأ يقص عليه ما وقع له (فترى بواسطة الصور ما حدث له فى الماضى) نراه جالساً فى مقهى يشرب ثم يخرج إلى الطريق فيمر على أناس عليهم سيئات الاجرام ثم نراه يعرج فى طريقه إلى زقاق منعزل فينقض عليه هؤلاء الأشرار الذين تتبعوه فيحاول المقاومة لكنهم يتغلبون عليه ويسقط على الأرض) . ثم نعود إلى القسم فترى الشاب ينتهى من سرد قصته وقد تقطعت أنفاسه من الأعياء . ثم نراه بعد ذلك فى المستشفى أو عند عشيقته أو فى الصين حسب ما يقتضيه موضوع القصة . »

أما المثال التالى فيثبت حرية السيناريست فى تكيف المكان : « رجل يشك فى سلوك زوجته ، يدخل « مخدعها » فجأة ، لكن حسن استقبالها له يبدد شكوكه . ثم نرى على الشاشة صورة مكبرة لعقب سيجارة يتصاعد منه

الدخان في منفضة، ثم رجلا أنيقاً يتسلل بحذر من سلم «الخدم». وللسينما ميزة أخرى هي إعطاء كل صورة الحجم الذي تستحقه على الشاشة وفقاً لأهميتها في موضوع الرواية. فكم مرة رأينا الشاشة البيضاء يملؤها مسدس أو عينان أو يد أو مسبار، وهذا الموضوع سنشرحه بالتفصيل عند الكلام عن أحجام الصور على الشاشة.

السيناريو

الناحية النظرية فى كتابة السيناريو

اختيار المادة :

لوحظ أن القصة السينمائية (السيناريو) الذى يدور فى أوساط بسيطة كأوساط العمال والفلاحين يكون نجاحه محدوداً ، لأن السينما — قبل كل شئ — مبنية على المناظر . وأن الطبقة المتوسطة من الشعب — وهى السواد الأعظم من رواد السينما — لا تحب أن ترى العالم الذى تعيش فيه ، بل على العكس تطمح لرؤية الأوساط التى تجهلها وتقرأ عنها فى الروايات . فهما قدما لم драма قوية ذات عقدة متينة فهذه الدرامة لا تنال استحسانهم لأنهم يعيشون فى نفس الجو الذى جرت فيه حوادث الرواية .

فيجب أن تتخلل الفيلم مناظر نعمة وأما كن شائعة طريفة ، نضيف إلى ذلك شيئاً آخر وهو أن السينما يجب أن تلعنا شيئاً جديداً كنا نجهله ، فالأفلام التى ترينا كيفية ادارة محرك أو صناعة المنتجات تسترعى انتباه الجمهور ، وهذه الأفلام عظيمة النفع لتعليم الشعب وتثقيفه ، كذلك الأفلام التى تصور لنا بلدان العالم وحياة السكان فيها . والمتفرج يميل إلى المغامرات التى تمثل فى مناظر جميلة خصوصاً إن كانت غير مألوقة لديه . ذهابنا إلى السينما معناه رغبتنا فى السياحة ، فيلد لنا أن نرى بلاداً لا تيسر لنا زيارتها وتعرف معيشة أناس بعيدين حتى نقارن بينها وبين معيشتنا ، فالأفلام السجلية Documentaire أى التى تصور المناظر الطبيعية للبلاد — وموضعها فى البروجرام بعد الجريدة مباشرة — تكون غالباً جافة أى مجرد مناظر تتتابع فى غير ما انسجام وما يلزم لها هو (سيناريو) متقن يؤخذ من أما كن مختارة لأن المكان الذى يؤخذ منه المنظر يساعد على اظهار جماله . فيجب

أن تكون الأماكن التي يجري بها الفيلم أما كن طريفة وهذا ما يهتم به مديرو الشركات العديدة ليجدوا سوقاً لأفلامهم التي يتنافسون في اخراجها ولا تكفي قوة الموضوع وروعته إن لم تجر الحوادث في مناظر جديدة بهز قلوب الجمهور ، وإليك بعض الأماكن التي تليق أن تظهر في شريط سينمائي : المسرح ، الموزيك هول ، إدارة جريدة ، فندق كبير ، البورصة ، المصيف ، سباق الخيل ، مخازن الأزياء ، النوادي الرياضية ، نوادي القمار ، الأوساط الصناعية ، معسكرات الجيش ، المرافق ، الصحراء ، البواخر ... الخ

نعرف المظهر المرئي :

ولكن ، هل جميع الأماكن تكون صالحة للظهور في السينما ؟ ... قد تكون كذلك إذا ما توفر فيها الشرط التالي : علاوة على جمال هذه الأماكن وأهميتها وهي في حالتها الطبيعية تصوير في وقت ماثرة للشعور . مثال ذلك : البحر في الصيف له أهميته . فعلى شاطئه تقام المصايف ، لكن إذا ما هبت عاصفة تزيد من أهمية البحر لأنها تجعل حياة من في السفن مهددة . والبورصة وسط هام بنشاطه وبكثرة المترددين عليها ، ولكن أهميتها تتضاعف إذا حلت بها أزمة مالية تهدد الثروات وتخرب البيوتات وتسبب الجريمة أو الانتحار . وبالاختصار علينا باتخاذ الأماكن اللائقة بالتصوير Pittoresques جذابة جديدة بأن تقدم لنا فجأة مورداً جديداً لهز قلوب الجماهير .

المشاهد المحبوبة وموضعها في الفيلم :

المشاهد الخلابة هي ما يسمونه Attraction وهي من مستلزمات الفيلم التجاري الناجح . وهذه المشاهد تكون متكلفة في الأفلام الرديئة الاخراج ، فتراهم يأتون بمنظر طويل في مرقص أو حفلة ساهرة ويستعرضون به عشرات الرقصات وهذا يجعل الجمهور يتملبل لأنه يقطع عليه سياق الرواية بأدخال شيء ليس له أي مساس بكيانها خاصة في الأفلام الصامتة ، وإليك

بعض أمثلة من المشاهد الخلاصة الناجحة ، الألعاب البهلوانية في رواية « متفرقات » التي مثلها اميل جانتجر ، فكانت هذه الألعاب في محلها لأن جانتجر كان يعمل كهلوان في سيرك . وعيد الطلبة في رواية « الحى اللاتينى » التي مثلها ايفان بروفتش فأظهر لنا الطلبة الفرنسيين في حفلة راقصة تنكرية وكان هذا طبيعياً جداً لأن هذا العيد يقيمونه في كل عام . وفي رواية « بن حور » التي مثلها رامون نافارو مشهدان خلابة ، المعركة البحرية وسباق العجلات ، وأظن القارىء استخلص معنى مشهد خلاب من سياق الكلام فهو كل مشهد يدهشنا ويلفت أنظارنا . أما مكان المشاهد الخلاصة في الفيلم فهو الثلث الأخير لتساعد على نجاحه ، وإذا كان بالفيلم الواحد أكثر من مشهد خلاب يؤخر الأهم . فثلاً في فلم « بن حور » قدموا المعركة البحرية على سباق العجلات وذلك لأهمية الأخير . والمشاهد الخلاصة ازدادت أهميتها في الأفلام الاستعراضية التي تكون من عدة مشاهد خلاصة تتلاشى بجانبها الفكرة الأساسية للرواية

المركزة :

الحركة هي السبب الأساسي لنجاح الأفلام الأمريكية وهي من أهم قواعد السيناريو . ويجب أن نفهم الحركة في أبسط معانيها فهي الجرى والقفز والمطاردة والقتال . الخ . ولكن لا يجب أن نوجد في الفيلم حركة لا لزوم لها ، بل يجب أن يشعر المتفرج أنها أتت عفواً لتزيد من قوة الفيلم لا لتخرجه عن الفكرة الأساسية للرواية ، وسأحاول أن أفسر لك الحركة بشكل أوضح ، فهي الرقص وركوب السيارات والطائرات والقطارات والمشي في حديقة أو شارع أى كل ما ليس بسكون . وبمعنى آخر ألا يجلس شخصان أو أكثر على كراسى يتحدثون مدة طويلة .

السينما تحاكي الطبيعة ، الطبيعة المملوءة حياة ، ولذا سميت الصور المتحركة . ومتفرج السينما يريد أن يشاهد شوارع غاصة بالجمهير ورجالا

ونساء وأطفالا كلهم نشاط وحياة ، أتى ليرى طيارين وسباحين ، أتى ليرى المراقص والحانات فى صخبها وجلبتها وحركتها الدائمة . فاذا كان فى عرف العلماء أن الحى هو الذى يتحرك فهو فى نظر رجال السينما ذلك الذى يقفز .

الحب :

الحب أساس لكل سيناريو ، لكنه الحب المعرقل الذى تعترضه العقبات . والحب فى السينما أبسط منه فى قصص الأدب والروايات المسرحية فلا تحليلات نفسية دقيقة ولا صراع بين المرء وضميره : لاشئ من كل هذا بل المطلوب منافسة غرامية بين رجلين يحبان امرأة ، أو امرأتين تتنازعان حب رجل . وهذا خير ما يمكن تصويره للسينما .

التشويق والسر :

التشويق من أهم قواعد السيناريو لأنه العامل الوحيد الذى يجعل المتفرج يتابع باهتمام سير الحوادث وهو يتجلى فى خلق المفاجآت غير المنتظرة ، والعراقل التى تعترض سبيل البطل أثناء قيامه بتحقيق أمانيه وهو بمعنى آخر تأخير حل عقدة الرواية حتى نهاية الفيلم . مثال ذلك : رجل حكم عليه بالأعدام ظلماً ، وفى آخر لحظة يثبت بحاميته براءته ويستصدر حكماً بالعفو عنه ، وعند ما يتصل بمدير السجن ليبلغه خبر العفو بالتلفون يجد الخط مشغولاً ولم يبق على تنفيذ الأعدام إلا دقائق معدودة فينطلق فى سيارته الخاصة الى السجن وفى الطريق يدخل مسار فى الاطار فتوقف السيارة فيستقل سيارة تاكسى ويصل الى السجن قبل تنفيذ الحكم بلحظة وينقذ الرجل من المشنقة .

وهناك عامل آخر يساعد على نجاح الأفلام وهو السر *Mystère* وهو من القواعد الأساسية للفيلم البوليسى وأفلام الرعب والفرع . ويعزى نجاح روايات بيربوا إليه . فهو يتخيل لنا بلاداً عجيبية ونساء تحيط بهن الأسرار

محبوسات في قصور غريبة كقصور ألف ليلة وليلة، وهنالك نوع بسيط من (السر) ففي رواية « أتنايا » قابل رجل امرأة بارعة الجمال في مرقص وحاول أن يتعرف اليها فأبت عليه ذلك إلا أنها تنسى — عند خروجها — منديلها على المائدة ، فيأخذه ويلحق بها ويقدمه لها فتشكره ويتعارفان .
وكثير من الأفلام كان (السر) سبباً في نجاحها مثل « بلفجور » ، « الأتلاتيد » ، « القبر الهندي » ، « درا كولا » ، « فرنكنشتين » .

خاتمة الفيلم

هل يجب أن تكون خاتمة الفيلم مفرحة ؟ ! كان أكثر المخرجين يظنون ذلك حتى نجح كثير من الأفلام التي تنتهي نهاية محزنة . في إمكان كاتب السيناريو إماتة جميع أبطال الفيلم ، إلا أننا لا ننصح بهذه الطريقة ، لأن مديري الشركات الأجنبية والأمريكية على الخصوص إذا عرض عليهم فلان قويان أحدهما ينتهي نهاية سعيدة Happy Ending والآخر مفجعة فهم يفضلون النوع الأول على الثاني أو على الأقل النوع الذي يجعل الجمهور يشك في مصير البطل وهو النوع الرابع الآن . لأنه لا يضطر المخرج أن يضيف مواقف سخيفة متكلفة في سبيل أن ينهي قلبه نهاية مفرحة لإرضاء الجمهور المتفائلين . ومثال ذلك فيلم « عندما يتهاافت الجسد ... » الذي مثله أميل جاننجر حيث يظهر لنا في دور أب ضحى بأولاده من أجل امرأة مستهتره لا تلبث أن تحونه فيعود في ليلة عيد الميلاد ويقف أمام دار ولده الذي أترى وصار فناً عظيماً لكي يشاهده من خلال النافذة والمطر يتساقط وابلا عليه . كان في إمكانه أن يدخل ويحتضن في دار ولده الذي كان يفرح بلقاؤه ويكفل له شيخوخة هادئة ، لكنه يضحي نفسه ويكتفي بأن يراهم سعداء ويمضي الى حيث ينتظره الشقاء والجوع فالموت خشية أن يلوث ولده وأسرته بعاره . لكنه لا يموت أمامنا في الفيلم بل نراه يسير الهويناً حتى يحتقن في الظلام وهذه الخاتمة أشد وقعاً في نفس الجمهور من الموت نفسه .

شعور الجمهور :

مراعاة شعور الجمهور من أهم واجبات كاتب السيناريو، لذا يعمل كل ما في وسعه أن يبتعد عما استطاع عن كل ما يجرح احساس الجمهور فالجمهور، يستاء من رؤية تعذيب الحيوانات، فمثلا في ملاعب الثيران لانغالى في اظهار أكبر عدد ممكن من الثيران الصريعة ويكفي اظهار رجل يضرب كلبه حتى يعلم الجمهور أنه مجرد من الانسانية وإنه قادر على أتيان أخطأ الموبقات وأن يخون أنبل العهود. وعلى العكس يسر الجمهور رؤية الحيوانات الجميلة كالقطط المدللة أو الكلاب الالامينة أو القردة النديه.

ويجب أن نتحاشى بدء الفيلم بمنظر لشخص يموت لأن الجمهور يقشعر من كل ما يذكره بالمقابر والنهاية المحتومة. فرواية «وجوه الأطفال» سقطت رغم دقة اخراجها لأنها بدئت بتشيع جنازة. وإن كان محتما علينا أن نبكى في مأساة فلا يكون ذلك في أولها ولا من أجل فواجع مغالى في تصويرها لأننا نذهب إلى السينما لنروح عن أنفسنا من متاعب الحياة ولنتحاشى منظر الأبناء الذى يسيئون معاملة آبائهم لأن ذلك يسبب سخط الجمهور، ولنسند دور البطولة إلى شخص محبوب ظريف Personnage Sympathique ينال عطف الجمهور ويجبره أن يهتم بأمره ولنوجد الفارق بينه وبين أعدائه المكروهين Personnages odieux

الظمومة :

وخلاصة القول أن السيناريو المتقن يتكون من قصة حب يدور حول ثلاثة أو أربعة أشخاص في بلد جميل المناظر أو في منازل بديعة في مدة قصيرة، ويتخلل القصة عقبات سواء أكانت طبيعية أم طارئة، تضع سعادة الأبطال وسلامتهم في خطر، ويستحسن أن يتغلب الأبطال على العقبات فيذلونها ويفوزون في النهاية.

التفاصيل المهمة والتفاصيل الهامة :

التفاصيل المهمة هي كل ما ليس له فائدة مباشرة في تكوين فكرة الرواية، كل ما ليس له صلة بصلب الرواية، كل ما لا يساعد على توضيح الشخصيات كل ما ليس له تأثير خاص على العين أو الأذن، كل هذا يعد تفاصيل مهمة يجب أن تمحي من السيناريو الناجح وبسبب أقوى الا تصور على الشريط وألا تعرض على الجمهور. مثال ذلك :

رجل يريد أن يكتب لصديقه يدعوه لزيارته .

بعض المخرجين يريك الرجل وهو يكتب الخطاب، ثم بطريقة المزج (تداخل المناظر بعضها في بعض) يظهر لك الصديقين في غرفة الاستقبال وهذا هو المعقول، لكن أكثر من مخرج يريك الرجل وهو يكتب الخطاب ثم وهو يقرؤه ويعيد قراءته ثم يقفله ويأخذه ويخرج لشترى طابع بريد ثم يلصقه على الخطاب وأخيراً يلقيه في صندوق البريد .

وليت التكلفة تقف عند هذا الحد . بل نرى الصديق وهو يفض الخطاب ويقرؤه، ثم وهو راكب في تاكسي يتحقق من المنازل، ولحظة يأمر السائق أن يقف فينزل ويقرأ على نحاسة اسم صديقه، فيحرق الحديقة ويدق الجرس فيفتح له الخادم ويسأله عن اسمه فيجيبه فيفسح له الطريق ويدخله غرفة الاستقبال ويذهب ليخبر سيده بحضور صديقه و إلى آخر التفاصيل المهمة التي تسبب حرج صدور المخرجين وتدل على ضعف المخرج والتي يلجأ إليها عادة لتطويل بعض الأفلام القصيرة فتكون سبباً في سقوطها .

وليس معنى هذا أن جميع التفاصيل تكون مهمة بل هناك تفاصيل هامة يحسن الأمر يكون استعمالها، خصوصاً في أفلامهم المضحكة، فمثلاً في فيلم « رجلها » من اخراج تاي جانت شاهدنا سليم سمر فيل يمثل شخصية بحار سكبير يدخل باراً فلا يرى قبعة على رأس رجل إلا ويضربه عليها فيفسد هيئتها، وبرغم أن هذه الحركة تكررت إلا أنها كانت دائماً تثير عاصفة من

الضحك . وفي رواية «بائعة الشيكولاتة» نجد ريمو يمثل شخصية رجل بخيل يتكلم في التليفون فيضع فرنكا — أجرة المخابرة — في الموضع المعسد له بآلة التليفون . ولجأة تنهى المدة وتقطع المحادثة فيغضب ولكن على حين غرة يقع الفرنك من آلة التليفون فتنبسط أساريه ، فيضع الفرنك في الفتحة ثانية ، وعندما ينتهى من المحادثة الثانية يضع السماعه في مكانها ، وينتظر أن يسقط الفرنك كالمره السابقة ، لكنه لا يسقط ، فيمضى ريمو في طريقه وهو يتميز غيظاً . وهذه طريقة مبتكرة لتصوير البخل .

فترات السكون :

اما فترات السكون فلازمة في الفيلم الجدى والهزلى على السواء ، لأن أعصاب الجمهور لا تتحمل المأسى المتتابعة ، كما أنها لا تقوى على الضحك المتواصل ، لأن الضحك يتعب — إذا طال — فيجعل الانسان لا يتأثر من أحسن النكات . فكما أن الخطيب اللبق يريح جمهوره من آن لآخر بنكتة ظريفة ليحمله يتبع خطبته بنشاط متجدد ، كذلك كاتب السيناريو عليه أن يفرق بين المواقف المضحكة في الفيلم الهزلى . وشارلى شابلن هو خير من يستعمل فترات السكون في أفلامه خصوصاً الأخيرة منها في « البحث عن الذهب » « وأنوار المدينة » حيث يقابل الموقف الجدى المؤثر بموقف هزلى مضحك ومثال ذلك في فيلمه « أنوار المدينة » . شارلى يكتشف أن بائعة الورود ضريرة فيحزن ويتابع ورده منها ثم يتعد لكنه يرجع ويجلس بقربها يتأمل حسنها ، هذا المشهد يثير في الجمهور عاطفة الشفقة ثم تهض الفتاة تسقى الورود ثم تلقى الماء المتبقى بالدلو في وجه شارلى وهنا لا يتمالك الجمهور نفسه فيقهقه . وهكذا ترى أن شارلى يقسم فيلمه إلى ثلاثة أقسام من الفترات المتتابعة . الأولى فترة مؤثرة يسودها الجد . الثانية فترة سكون يسودها الابتسام ثم فترة ضحك متواصل تسودها القهقهة . وهذا هو السر في نجاح أفلام شارلى شابلن التي ينتظرها العالم بفارغ صبر .

التوتر والتوقع في الفلم

لا يجب أن نخلط بين التوقع Rythme والتوازن Equilibre فالتوقع هو تنسيق الاجزاء والحركات والفترات في الفيلم ، بواسطته يمكننا ترتيب المشاهد في انسجام تام ، فنعرف أين نضع الجو المرح وأين نضع الجو الحزين في الفيلم وكيف نقابل الحركة السريعة بحركة بطيئة والفتره القصيرة بالفتره الطويله . وهاك مثالا يشرح لك هذا التعريف ويساعدك على فهم « التوقع » . شاب بائس يبحث عن وظيفة دون جدوى . كل الوظائف مشغولة وليس لديه ما يسد به رمقه لأنه صرف آخر قرش من نقوده . وهو يخشى الرجوع إلى غرفته خوفاً من صاحب البيت الذي يطالبه بايجار ثلاثة أشهر لم يدفعها ، إنه جائع ، يسير على غير هدى والمطر يتساقط . ها هو ذا يعرج في طريقه على شاطئ النيل متجنباً الوحل المتراكم في الشارع ثم ها هو ذا يشعر بشدة البرد فيرفع ياقة معطفه ويمشي منحني الظهر غارقاً في أفكاره .

تبعه فترة قصيرة لأن التطويل من رؤيته وهو يسير يدخل علينا الملل بدلا من الاشفاق عليه وهو المطلوب . فأما أن تنهى هذا المشهد لنراه في مشهد آخر أو ندخل حادثة جديدة على المشهد نفسه . واليك الطريقة : تمر سيارة لورى محاذية لأفريز الشارع محدثة ضجة وجلبة وفي لحظة تغوص عجلاتها في ماء المطر والوحد المتجمع فتتطاير في الفضاء وتلوث ثياب الشاب البائس التي لا يملك سواها .

وهكذا نكون قد ضاعفنا من يؤس الشاب وجعلناه أهلا للشفقة وأضفنا سبيلاً يأسه من الحياة . هذا من جهة تأليف المأساة . أما من جهة التوقع فقد اتبعنا فترة طويلة بطيئة وهادئة وهي السير تحت المطر بفترة سريعة قصيرة وصاخبة وهي مرور السيارة وتلويث الثياب .

والتوقع قسمان : خارجي وداخلي :

فالتوقع الخارجى هو انسجام تتابع الصور ونسبة بعضها إلى بعض مع مراعاة الطول والقصر والسرعة والبطء والمرح والكآبة في عرض واضاءة

هذه الصور . أما التوقيع الداخلى فهو انسجام الحركات وتألف الأصوات والموسيقى داخل الصورة نفسها . ويجب مراعاة سير الحادثة فى الفيلم بتدرج تصاعدى وان تتكاثف الحوادث المختلفة لجعل نهاية الفيلم قمة لهذا التدرج وهو ما يسميه الأمريكيون Climax والفيلم المتزن هو الذى تتجلى فيه خاصية التوازن وهو الذى أخرج وفقاً لسيناريو مقطع (أى مقسم إلى صور) محتو على جميع التفاصيل التى تهتم المخرج والمصور ومهندس الصوت ومهندس الضوء ورسام المناظر بحيث لو قرىء عليهم لا يحتاج أحد هؤلاء . لأن فى السيناريو مشاهد صعبة التحقيق أو مشاهد غامضة تحتاج إلى توضيح .



والآن وقد اتينا من الناحية النظرية يجدر بنا أن نتكلم عن الناحية العملية لكتابة السيناريو .



ملخص السيناريو :

أول ما يعمل عليه كاتب السيناريو بعد أن يكون فكرة عن موضوع القصة التى سيكتبها للسینما أى التى سيضع لها سيناريو — هو أن يكتب لها ملخصاً Synopsis يتراوح طوله بين ٤٠ و ١٠٠ سطر ، يذكر فيه فكرة القصة اجمالاً ويرسم فيه الشخصيات مبنياً صفات وسمات كل شخصية والأماكن المختلفة التى تقع فيها حوادث القصة : والملخص هو الذى يقدم لشركات السينما أى إذا أعجب أصحابها اشتروه وأجروا له عملية التقطيع .

عملية التقطيع :

أما عملية التقطيع وتسمى أيضاً بعملية التسلسل فى عملية شاقة تستلزم مهارة وصبراً وذوقاً سليماً . وهى تقسيم القصة إلى حلقات Sequences وإلى مشاهد Scènes وإلى مناظر Décors وإلى صور مختلفة الأحجام Plans يعطى

لكل صورة رقم حسب مكانها في الفيلم وتسمى نمرة Numero والنمزة هي الوحدة التي يتكون من مجموعها السيناريو ومتوسط طولها هو خمسة أمتار من الفيلم وقد تكبر أو تصغر حسب ارادة كاتب السيناريو والمخرج ، فالفيلم الذي يبلغ طوله ٢٨٠٠ متر يحتوى على ٦٠٠ نمزة تقريباً

اصطلاحات فنية للمصممين الصور على الشاشة :

كبر حجم الصورة وصغره على الشاشة لا يتعدى خمسة الاحجام الآتية وذلك ينتج عن قرب أو بعد الشخص أو الشيء المطلوب تصويره من آلة لقط الصور (الكاميرا) .

وسنشرح هذه الاحجام المختلفة آخذين الجسم البشرى مقياساً يقاس على طوله في كل ما عداه من المناظر والحيوانات والأشياء .

(١) المنظر العام أو ما يسمونه أحياناً بمنظر المجاميع ويرمز له (م ع) وهو الذي تظهر فيه المناظر أو المباني بكامل حجمها أو ما يرى فيه الشخص أو الأشخاص بكامل طولهم — أى من رؤوسهم إلى أقدامهم — ويستعمل ليتعرف المتفرجون المنظر أو المكان الذي تقع فيه الحادثة .

(٢) المنظر المتوسط أو ما يسمونه بالمنظر القريب ويرمز له (م م) هو الذي تظهر الأشياء فيه قرية قليلاً أو إذا أردنا أن نضع لذلك قياساً نسبياً فهو ما يظهر الانسان فيه من رأسه إلى ركبته .

(٣) المنظر الاثريكي ويرمز له (م ا) وهو أقرب من المنظر السابق إذ يظهر الانسان فيه من رأسه حتى نصفه فقط وسمى كذلك لأن الامريكيين هم الذين ابتكروه .

(٤) المنظر الكبير ويرمز له (م ك) هو الذي لا يرى فيه من الانسان سوى رأسه وكتفيه ويمكن استعماله في تصوير اليدن أو القدمين أو العينين فقط أو أى عضو من أعضاء الجسم على حدة أو تصوير مسدس أو زهرية أو

خطاب .. الخ أو ما شابه ذلك مما نريد لفت نظر الجمهور اليه ، ويتبع المنظر الكبير المنظر السريع ويرمز له (س) ويسمى بالانجليزية Flash وهو عين المنظر الكبير إلا أنه لا يبقى إلا مدة قصيرة على الشاشة لا تتجاوز ثلاث ثوان . (هـ) المنظر (وجه كبير) وهو ما يرمز له (و ك) هو الذى لا يظهر فيه من الانسان إلا وجهه دون كتفيه ورقبته ويستعمل غالباً لاطهار تكييف ملاحح الممثلين وقد ارتسمت عليها العواطف النفسية من رعب وغضب وتهديد وفرح واندھاش وعطف الخ .

الآن وقد فرغنا من شرح أحجام الصور المختلفة نعود الى تقسيم السيناريو الى مناظر أو الى أماكن مختلفة . فثلاً المنظر الأول فى شارع والثانى فى منزل والثالث على شاطئ البحر والرابع فى مسرح والخامس فى مصرف وهكذا ، ويجب تحديد زمن المنظر من ليل ونهار حتى يسهل على المصور تكييف الاضاءة . والمناظر قسمان : داخلى وخارجى . فالداخلى هو ما أخذ فى الاستديو والخارجى ما لقط فى الهواء الطلق أو بمعنى أصح هو ما لقط خارج الاستديو كنظر ميدان عمومى أو محطة أو شاطئ بحر الخ . ولذا يجب التمييز بين قسمى المناظر عند كتابة السيناريو فتقول : المنظر الأول داخلى — غرفة استقبال أو المنظر العاشر (خارجى) شارع بالعاصمة . أما المشهد فهو مجموع الصور التى تلتقط فى منظر واحد والحلقة هى مجموعة المناظر والمشاهد التى تتعلق بمحادثة تقع فى الفيلم . مثال ذلك . فى فيلم « أنوار المدينة » الحلقة الأولى هى حفلة رفع الستار عن التمثال — من بدء الفيلم حتى يكتشف شارلى نائماً بين ذراعى التمثال ويحاول البوليس القبض عليه .

طريقة تنابع الصور على الشاشة

والآن لتكلم عن طريقة تنابع الصور على الشاشة البيضاء أو بمعنى أصح طريقة الانتقال من صورة لأخرى . فالطريقة المألوفة هى طريقة القطع Cutting وهى اختفاء صورة لتحل محلها صورة أخرى . لكن هناك طرقاً أخرى :

طريقة المزج وتسمى بالفرنسية Enchaîné وبالانجليزية Mixing وهو ظهور صورة من أخرى، ومثال ذلك في فيلم (أولاد الذوات) عندما قدمت جوليا لزينب الزهور، رأينا الباقة تملأ الشاشة وبها ورد جميل . لكن هذه الورود اختفت قليلا قليلا وحلت محلها أشواك . ثم عادت الى أصلها ثانية بنفس الطريقة

(٢) طريقة الاختفاء والظهور وتسمى بالفرنسية Fondu Fermé و Fondu Ouvert وهو اختفاء الصورة الواضحة تدريجياً الى لون أسود يملأ الشاشة ثم اختفاء اللون الأسود تدريجياً لتظهر منه صورة جديدة وتستعمل هذه الطريقة بين حلقتين في الفيلم .

(٣) الاستعراض Panoramique وهو تحريك آلة اللقط (كاميرا) الى اليمين أو الى اليسار أو الى أعلى أو الى أسفل لاستعراض منظر طبيعي أو أثاث غرفة أو آلات مصنع أو متابعة الممثلين، والمفروض في هذه الحالة أن عدسة الكاميرا هي عينا إنسان ينظر في اتجاه الأشياء التي تمر الكاميرا عليها .

(٤) السير Travelling وهو أن تسير الكاميرا المثبتة فوق عربة متحركة مع أشخاص سائرين أو راكبين سيارة وهو يختلف عن الاستعراض بأن الكاميرا في الاستعراض تكون ثابتة على حاملها وتتحرك على محور قاعدتها فقط :

أما في السير فالكاميرا تتبع الأشخاص في تحركاتهم ومحمولة على عربة خاصة .

(٥) الانتقال Tracking وهو الانتقال من منظر عام الى منظر كبير وذلك بتقريب الكاميرا المحمولة على عربة من موضوع الصورة ، كالانتقال في حفلة عرس من منظر المدعوين الى منظر العروس والعريس في (الكوشة) ولكن بدون قطع .

تقسيم صحيفة السيناريو

تقسم صحيفة السيناريو إلى قسمين القسم الأيمن ويعادل ثلثي الصحيفة يخصص للصور ويذكر فيه اسم المنظر ويحدد إن كان خارجياً أو داخلياً وفي الليل أو في النهار، ثم أسماء الممثلين والممثلات الذين يعملون في المنظر، ثم تذكر الفكرة المسلسلة للمنظر وحجم الصورة على الشاشة أو ما يسمونه بالوضع الفني، ثم يذكر زاوية اللقط إن كانت هذه الزاوية غير مألوفة كأن تكون من فوق أو تحت مستوى النظر ثم يعين بعد انتهاء وصف المنظر وحركات الممثلين فيه طريقة الانتقال إلى الصورة التالية هل هي بالقطع أو بالمزج أو بالسير أو الانتقال أو بالظهور والاختفاء .

ويجب إعطاء كل صحيفة من صحف السيناريو فقرة مسلسلية وتغيير الصحيفة كل ما تغير المنظر حتى وإن لم نكتب بتلك الصحيفة سوى سطر واحد فقط وذلك ليسهل جمع المشاهد التي تقع في منظر واحد في (دوسيه) واحد لأن هذه المناظر تؤخذ دفعة واحدة وإن كانت تظهر في مواضع مختلفة من الفيلم، في أوله ووسطه ونهايته مثلاً

أما القسم الثاني ويعادل الثلث الباقي من الصحيفة فيخصص للحوار والأغاني والأصوات المختلفة . والآن وقد انتهيت من وصف تقسيم صحيفة السيناريو يجدرني أن أعطي أمودجاً لسيناريو مقطع، وقد اخترت الحلقة الأولى من فيلم « دودا » ، لكن لا كما تصرف في إخراجها المدير الفني بل كما كتبها أنا في السيناريو ، وهي نشيد الربيع من وضع الأستاذ أحمد رامى وتلحين الأستاذ رياض السنباطي

الحارة وبها البوابة

نهار — خارجي

صمت

فرسان - شعب - فتيات - فتيان - أطفال
(الموكب)

١-٢-٣ م (من أسفل)

حام على سور البوابة . أزهار (استعراض)
الحارة وبها الموكب يمر - فرسان وشعب يخرجون
من البوابة - الأهالي يرشقونهم بالأزهار

حيوا الربيع عيد الزهور
عيد التهانى والسرور

فتيان وفتيات يحملون السعف
(انتقال) مع الأطفال وهم يدخلون الحارة
(استعراض على منزل) بها فتيات يلقين أزهارا .
(قطع)

٢-٣-٤ م

الطير في أفئانه ترنما
وأعلننا قرب الحنا

نافذة بها ثلاث فتيات يغنين .

(استعراض) على فتاة تسقى زهوراً في شرفة
وهي تغنى .

الزهر في أغصانه تبسما
لما دنا . يوم المنى

(قطع)

٣-٤-٥ ع

حيوا الربيع عيد الزهور
عيد التهانى والسرور

الشعب وهو يخرج من البوابة ؛ مأخوذ من
أعلى الشرفة .

(منع)

نخيل زهر

نهار — غاريجي

فرسان - شعب - فتيات وفتيان - أطفال
(الموكب)

٤-٣-ع (مزج)

الفرسان يتبعهم الشعب يملون من بين النخيل
هيا على ظهر الجياد تسابقوا
إلى العلا تضامنوا

(قطع)

٥-٣-ك (من أسفل)
الفرسان يملون
تساندوا تعاونوا

(مزج)

٦-٣-ع

الفرسان يتبعهم الشعب والموكب معكوسين
على صفحة النهر
حيوا الربيع عيد الزهور
عيد التهانى والسرور

(استعراض من أسفل إلى أعلى)

يظهر الموكب يسير على حافة النهر
الماء يجرى فى الرياض كثرأ
فاشربوا واطربوا

(قطع)

٧-٣-ع

رؤوس المارة فى الموكب والنسيم يداعب
شعور الفتيات ويهز أغصان الشجر
الريح تسرى فى الفياض عبرأ
فارتعوا والعبوا

(مزج)

سوق النخاسة

نهار — خارجي

فرسان - شعب - فتيات - فتیان - أطفال (الموكب)

٢٨-ع (مزج)

من فتحة الخيمة نرى الموكب يتقدم في سوق النخاسة
حيوا الربيع عيد الزهور
عيد التهانى والسرور

(قطع)

٢٩-م

رجال يحتسون النبيذ أمام خيمة وقد جلسوا
حول مائدة . جارية تصب لهم النبيذ من بودة
هاتوا الكؤوس صبوا الخمر

(قطع)

١٠-م-ك

سيدة مقنعة تمر أمام السكارى مع الشعب .
أحد السكارى يعترضها
(انتقال إلى الخلف) يظهر السكارى وقد
أحاطوا بالسيدة المقنعة يغنون وهي ترد عليهم
أحد السكارى مشيراً إليها وهو يترنخ
آخر يداعبها

(قطع)

١١-م-ع

السيدة المقنعة تقلت منهم . يمر ثلاث فتيات .
أحد السكارى وقد ألقت عليه الفتيات نرجساً
فيرد عليهن
ها تهادوا بالورود
بالزرجس
مثل العيون الثعس

(قطع)

١٢-م

فتيات ممسكات أيديهن بأيدي بعض يمررن أمام
الخيمة وهن يغنين (اختفاء)
هاطروا . ها اشربوا . ها المبروا
حيوا الربيع . . الخ

قصر باهر — مملكة باهر

نهار — داخلي

باهر

١٣ - م - ك (ظهور)

سوار وضع على طاولة .

يد تأخذه (استعراض)

تكبير الصورة فيرى باهر

ويده السوار خارجاً من باب الغرفة

(قطع)

صامت

موسيقى تصويرية

صالة قصر باهر وبها درازينه وسلم

نهار — داخلي

باهر . أربع جوار

١٤ — م — م

باهر خارجاً من الباب . (استعراض) مع
باهر وهو يسير من غرفته ثم توجه الكاميرا بسرعة
نحو باب غرفة وداد حيث وقف الجوارى ينظرون
من ثقب الباب .

(قطع)

١٥ — م — ك

أرجل باهر تسير .

صامت

١٤ — م — م

موسيقى

تصويرية

(سير) نحو الجوارى، ينظر الى الجهة اليسرى
من الشاشة ثم يخرج من الجهة اليمنى للشاشة .
يدخل باهر من الجهة اليسرى ويدخل حجرة وداد.
الجوارى يعدن الى الحالة الأولى ينظرون من
ثقب الباب .

(انتقال سريع)

قصر باهر — مجرة وداد

نهار — داخلي

باهر — وداد

صامت

١٦ م - ع (انتقال سريع)

موسيقى تصويرية

من ثقب الباب نرى باهراً يتقدم من وداد
المستلقية على أريكة

(قطع)

١٧ م - م

يضع باهر السوار في يد وداد
ثم يقبلها .

(قطع)

صالة قصر باهر ديبها درازيمه وسلم

نهار — داخل

شهد — أربع جوار

١٨ م — ك

الجوارى ينظرن . تدبر إحداهن رأسها وتقول يا بختها
 أخرى تدفعها وتنظر وتقول حد نال الأمانة الى هي فيها
 (انتقال إلى الخلف) ثالثة عاملها ست البيت !
 رابعة تقول للثالثة كأنها مش زينا شرا ماله
 في هذه الأثناء تدخل شهد دون أن تلبحها
 إحداهن فتسمع الجملة الأخيرة وتقول دائماً مسحوبين من لسانكم
 الحد شريكه في قلبه حد شريكه في قلبه
 الجوارى يؤخذن ثم يلتفتن لشهد (صوت موسيقى الموكب من بعيد)
 ينصرف الجوارى الثلاث : أما الرابعة
 فتضحك وتقول لشهد حمد محمد ولا في قلبك يا روصي
 ثم تخرج من بين الشاشة
 شهد تأتي بحركة ازدراء بشفتها السفلى وتقول يانم !
 ثم تتبعها

(قطع) صوت الموسيقى يقترب

الحارة وبها البوابة

غروب الشمس — خارجى

فرسان - شعب - فتيات - فتيان - أطفال
(الموكب)

١٩م - ع

يرى من النافذة الحارة وبها الموكب
(انتقال) الجوارى يجرين نحو النافذة
حيوا الريح عيد الزهور
عيد التهانى والسورور

(قطع)

٢٠م - م

الحارة وبها الموكب وخلفه الشمس تغيب
الشمس مالت للغيب والغروب
ذهبا هام الربى

(قطع)

٢١م - م (من أعلى)

الأرض والنقود تتساقط عليها .
الجمهور والأطفال يتهافون على لم النقود
والبدري يدو عن قريب كالحيب
لاح فينا كوكبا

(قطع)

٢٢م - ك

يدوداد وبها سوار تنثر النقود من النافذة
حيوا الريح عيد الزهور
حيوا وداد بدر البدور

(اغتفاء بطىء)

كيف يقتبس السيناريو

من القصص والمسرحيات

تلجأ الشركات السينمائية في اقتباس معظم رواياتها إلى القصص والمسرحيات لكبار المؤلفين والكتاب، حتى تجد سوقاً رائجة لأفلامها، لأن اسم المؤلف له قيمته التجارية فهو يدرى الجمهور على الاقبال، ويمكن أن نسمع اسم تولستوى أو هوجو أو ديستوفسكى حتى نهرع إلى دور السينما لنشاهد منتجات هذه العقول الجبارة. لكننا نجد في أغلب الأحيان أن السيناريو يختلف بل ويتباين أحياناً مع ما كتبه المؤلف، وأن كثيراً من أشخاص الرواية غير موجودين في الفيلم، وأن البطل الذى يقضى نحبه في الرواية أشفق عليه المخرج فوهبه الحياة في السيناريو ...

يجب ألا تدهش لهذا التغير حتى تقف على حرفة السينما في اقتباس السيناريو، وهذه العملية دقيقة جداً تحتاج إلى خبرة فنية في تحويل الجمل الوصفية والحوار الطويل إلى صور تؤدي نفس المعنى، ويضاف إلى الخبرة الفنية الذوق السليم وإلا لما حكمنا على كثير من الأفلام المقتبسة من القصص والمآسى الخالدة بأنها عملة.

بين يدينا قصة أو رواية نريد أن نقتبس منها سيناريو ... ماذا نصنع ؟
أولا يجدر بنا أن نبحث فيها عن المقتضيات السينمائية: وهى بساطة الموضوع، عدد الأبطال لا يتجاوز ثلاثة أو أربعة أشخاص، وحدة الفكرة، وحدة نسبية في الوقت. ولا يفهم من ذلك تلك الوحدة التي كانت تقيّد المسرح في وقت المدرسة الكلاسيكية. بل يستحسن ألا نقرأ في الفيلم مثل هذا العنوان — وبعد ٢٠ عاماً — ثم نكمل الفيلم بأطفال الأبطال الذين ولا شك قد ماتوا ... والمثل الأعلى للفيلم هو أن ينتهى في مدة عرضه على الشاشة أى

يجب أن يقع في الحياة في زمن لا يتجاوز ساعة ونصف ساعة، وهي مدة عرضه على الشاشة، ولكن المثل العليا بعيدة المنال. يضاف إلى ذلك جمال الأماكن التي تقع فيها حوادث الفيلم، ثم لانسي المشاهد الخلابية والحركة والحب والتشويق والسر ومراعاة شعور الجمهور والتفاصيل الهامة مما تكلمنا عنه عند ما طرقتنا الناحية النظرية لكتابة السيناريو.

أما في حالة عدم وجود هذه المقتضيات في القصة أو الرواية، فعلينا أن نوجدنا بأنفسنا... ولكي يكون السيناريو مطابقاً لمقتضيات حرفة السينما ندخل على القصة أو الرواية المسرحية واحداً أو أكثر من التعديلات الآتية

(١) تعديل في الزمان

(٢) تعديل في المكان

(٣) تعديل في الأشخاص

(٤) تعديل في خاتمة الرواية

(٥) إضافة مشاهد جديدة

ولنتكلم باختصار عن كل واحد من هذه التعديلات الخمسة :

(١) تعديل في الزمان :

لما أراد مارسيل لرييه إخراج فلم يبحث في الأوساط المالية بفرنسا وقع اختياره على رواية أميل زولا « المال » الذي وصف فيها بدقة الأوساط المالية في فرنسا عام ١٨٨٠، لكن مارسيل نقل موضوع الرواية بأشخاصه إلى العصر الحاضر، فمودة ١٨٨٠ تحولت إلى مودة ١٩٣٠، والعربات أبدلت بسيارات فخمة والأنارة بالكهرباء حلت محل الغاز، واستعمل اللاسلكي والطائرات وأظهر المباني الضخمة الحديثة حتى جاء الفيلم فخماً رائعاً حوى أشياء لم يفكر فيها المؤلف نفسه .

(٢) تعديل في المكان :

وهذا إذا كان الوسط الذي تقع فيه القصة تافهاً أو استعمل في أفلام

عديدة حتى ابتذل، أو لأن المخرج يريد أن يلجأ إلى وسط يظهر جميلاً في التصوير *Pittorèsque* أو إظهار حالة جوية خاصة.

ففي رواية « أنا كارنين، التي أخرجها كنج فيدور نجد أنا تقابل فرونسكى في عاصفة جليد، وهذا يناقش رواية تولستوى الذى جعلهما يتقابلان في حفلة راقصة، لكن المخرج أراد إظهار هذا الحب وقد نشأ في جوف الطبيعة العاصفة، لا في حفلة راقصة مألوقة الظهور في كل الأفلام تقريباً. وأيضاً لسبب آخر وهو أن الجليد يظهر جميلاً في التصوير.

(٣) تمثيل في الأشخاص :

عدد أشخاص الرواية هو الذى يتناوله كاتب السيناريو عادة بالحذف عند الاقتباس. قد يقول البعض كيف يتصرف المقتبس في حذف بعض الأشخاص الذين هم من عماد الرواية.

يكفي أن نفكر قليلاً حتى نعلم أن المقتبس على حق، فإذا تعمقنا في درس قصة بلزاك أو زولا أو تولستوى أو ستمدال أو ديستوفسكى نجدها تصويراً دقيقاً للإنسانية يغلب أن نرى فيه أربعين شخصاً يكافحون في الحياة، وتختلج في صدورهم عواطف متباينة متضادة وهذا شأن الأدب حيث قيمة الرواية في تحليلها النفساني. أما عدسة الكاميرا فلا تأبه لهذا التحليل؛ ومن الصعب جداً أن نجعل السيناريو مطابقاً للقصة الأصلية حرفاً حرفاً والا للزم لإخراج فيلم « الأحمر والأسود » لستمدال ٢٥ ألف متر من الشريط، وهو ما يوازي ١٧ ساعة عرضاً متواصلاً!!! ولذا نجد أن أهم الروايات قد اختصر في أشخاصها على المهمين ففي رواية « أنا كارنين » يوجد حبان : حب أنا لفرونسكى وحب كيتي للفين، لكن المخرج اختصر على الحب الأول، ومثال آخر رواية « الأخوان كارامازوف »، التي تحتوى على اثنين وستين شخصية لم يظهر منها في الفيلم سوى سبعة فقط .

(٤) تعديل في خاتمة الرواية :

كل متفرج يذهب إلى السينما يهتم غالباً بخاتمة الرواية سواء أكانت تراجيدى أم درام أم كوميدى أم فوديل أم فارس، لأن الخاتمة هى التى تترك في نفسه أثراً يرافقه حتى في مخدعه .. فعلى كاتب السيناريو أن يتصرف في الخاتمة فأما أن يبقيا على حالها أو يغير فيها مع مراعاة الناحية الاخلاقية وإرضاء الجمهور .

ويحتمل أن تكون نهاية الرواية في الاصل محزنة، لكن السينما غير القصة والمتفرج غير القارىء، فالمتخرج حر في قلب الخاتمة رأساً على عقب أو يتركها مبهمة معلقة .

(٥) اضافة مشاهد جديدة :

وهذه آخر الطرق ، ويغلب أن تكون في السيناريو المقتبس من المسرحيات . فالمسرح مقيد والسينما طليقة . المسرح يحصر موضوع روايته في فصول أربعة أو خمسة . أما ما يحدث بين الفصول أى الذى نعرفه من حوار الممثلين، فهذا مايجب على كاتب السيناريو أن يضع له مشاهد جديدة تأخذ مكانها في الفيلم بحيث يجعل منها وحدة منسجمة متماسكة .

كيف يكتب السيناريو الهزلي؟

كيف نفهمك المجهول ١٩

هذا سؤال يصعب الرد عليه من شخص لم يدرس علم النفس، وهناك كتاب للفيلسوف « برجسون » اسمه « بسكولوجيا الضحك » شرح فيه العوامل التي تؤدي الى إثارة الضحك . فعلى كل من يهتم بكتابة الروايات الهزلية أن يطلع على هذا الكتاب .

توجد خمس طرق لاختك المجهول :

(١) بالتشويه أو المسخ

(٢) بالجمع بين الأضداد

(٣) بابتكار مواقف مضحكة بالتكرار

(٤) بالمفاجآت الطريفة Gags

(٥) بخداع التصوير

(١) التشويه أو المسخ يتناول :

أ - مسخ الملابس : الملابس هي التي تفهم بواسطتها شخصية الممثل ، فكما تنافت مع (المودة) أى مع الأزياء المألوفة كلما كانت مثيرة للضحك ، فمثلا الطربوش الصغير القصير على رأس رجل بدين ، أو السراويل القصيرة أو الياقات العالية « المنشأة » وغيرها مما يلفت النظر

ب - تشويه العادات : كتصنع مشية غير مألوفة ، أو المبالغة في التعبير عن العواطف أو المغالاة في الالتقاء بالضغط على مخارج الألفاظ أو بالسعال المتكرر الخ ..

ج - تشويه الغرائز : كإظهار شخص كثير الذهول أو كثير الحياء أو كثير الخوف أو كثير الضحك .. ونوجد له مواقف تثير في نفسه هذه الانفعالات

(٢) بالجمع بين الموضوعات

أ - في الزمن : وهو ما يسمونه بمغالطة التاريخ . مثال ذلك ظهور أول سيارة اخترعها فورد بين السيارات الحديثة نموذج ١٩٣٦ . أو إظهار يوليوس قيصر يلعب البلياردو ، أو هارون الرشيد يلعب البنج بونج ، أو إظهار كليوباترا ترقص الرومبا وتركب الطائرات .

ب - في الأحجام : مثل ظهور عملاق إلى جانب قزم ، أو ركوب شخص ضخم بدين على دراجة صغيرة أو دابة هزيلة

(٣) ابتعاد مواقف مضحكة بالتكرار

مثال ذلك تعدد منظر لو أخذ على حدة لا يكون مضحكا إلا أنه يثير الضحك إذا ما تكرر كإدم يتلف شيئا معينا في أوقات مختلفة طوال عرض الفيلم

(٤) بالمقاييس الطريفة

وهي لا تعد ولا تحصى في الأفلام الأمريكية المضحكة خاصة أفلام لوريل وهاردي .

ولها طرق عديدة: منها وقوع ممثل في الماء أو الوحل ووقوع بومة على وجهه فتغير لونه . تصرفات الرعاع في الأوساط الأرستقراطية ، تشابه الأشخاص والأشياء وما ينشأ عنه من سوء تفاهم ، تعدد الصور لشخص أو منظر . مثال ذلك شارلي في رواية « السرك » يدخل غرفة المرايا في لونا بارك فتبدو له خمسون صورة لشخصه فيظل يبحث عن نفسه بين هذه الصور العديدة .

(٥) بخداع في التصوير :

كالسرعة أو البطء في لقط الصور أو تصوير الأشخاص معكوسين على مرآيا مشوهة كمرآيا لونا بارك أو الأشخاص والأشياء كما يراها السكران أو المجنون أو الموهوم . وهذه أيضا من أكبر العوامل التي تثير الضحك .

السيناريو وقلم الرقابة

قلم الرقابة لا يتعرض فيما يقدم له من سناريات الى الناحية الفنية أو ما يتعلق بالذوق، إذ أن مرجع ذلك كله هو الجمهور والحكم فيه له . ومهمة قلم الرقابة تنحصر في الأمور الآتية :

١ - منع تعلم ارتكاب الجرائم أو بث روح الاجرام أو تشجيع الميل الاجرامى فى النفوس المستعدة له .

٢ - منع انتهاك حرمة الأخلاق والآداب العامة .

٣ - منع انتهاك حرمة الأديان السماوية .

٤ - منع انتشار التعاليم الاجتماعية الخطرة ولا سيما التعاليم الشيوعية .

٥ - منع كل ما قد يؤدى الى مشاكل سياسية أو دولية .

ولاتنتهى مهمة قلم الرقابة بالتصريح على السناريات الخالية من هذه الأمور، بل تعرض عليه بعد إخراجها وقبل استغلالها فى دور السينما ، فان وجد أن المخرج أدخل عليها شيئاً يتنافى مع هذه الأمور المحظورة حذفه فيشوه الفيلم ويفقد تسلسله . فعلى المخرج ملاحظة ذلك ليوفر المجهود والمال ويضمن لفيله الانسجام والتسلسل وهما من مميزات الفيلم الناجح .

التمثيل السينمائي

على التمثيل يرتكز المعنى الانساني في الفيلم، وهذا المعنى هو التأثير الذي نشعر به ونحن نشاهد الفيلم ، والسينما تتفق مع جميع الفنون من هذه الوجهة ولو أن لها طرقا خاصة في هز مشاعرنا لأن الحساسية في الأفراد بقيت على ماكانت عليه من خمسة آلاف عام ، ونحن نطلب اليوم من السينما ماطلبه آباؤنا وأجدادنا من المسرح والأدب والموسيقى ومن كل وسائل التعبير الأخرى ، نطلب أن نشاهد أنفسنا على حقيقتها أو كما يجب أن تكون . ففي كل الأعمال الفنية وفي كل الكتب والفلسفات حاول الناس أن يدرسوا أنفسهم أو يتعمقوا في دراسة النفس الغامضة والحساسية الانسانية ، وهذا هو غرض الكتاب والفنانين في كل العصور ، فبعضهم يركب لنا النفس البشرية في قصص وروايات بأن يضع أبطال القصة أو الرواية في مواقف مؤثرة أو مضحكة ويحدد لنا بدقة التفاعلات الخفية التي تطرأ على نفوس أبطال الرواية . وهؤلاء هم القصصيون والكتاب المسرحيون والبعض الآخر يحلل النفس البشرية ليستخرج لنا قوانينها الخالدة وهؤلاء هم الفلاسفة وعلماء النفس وغير هؤلاء وهؤلاء من لا يركبون ولا يحللون النفس البشرية بل يقدمون أنفسهم الى الجمهور وهؤلاء هم الفنانون، أقصد الممثلين والمطربين والمثاليين والرسميين ..

وفي الواقع إذا شاهدنا لوحة أو تمثالا فأننا لانهتم بما يدل عليه هذا التمثال أو هذه اللوحة من منظر طبيعي أو وجه جميل ، بقدر ما نهم بالطريقة الخاصة التي نظر بها الفنان الى هذا المنظر أو ذلك الوجه وتفهمه وعكسه لنا في لوحته أو تمثاله . وهذا ينطبق على الموسيقى أيضاً التي تسعى أن تبث فينا حالة أو مجموعة حالات نفسية متتابعة شعر بها الملحن . ولكن الملحن نفسه

يعجز إذا أراد أن يشعرنا بهذه الحالات النفسية ، لأن الموسيقى لا تسمى
موسيقى إلا إذا عزفها عازف، ومن هنا ينقسم الفنانون الى قسمين . قسم يخلق
العمل الفني وقسم يؤديه أو يمثله .

والسينما كثيرة التشابه بالموسيقى ، فهي يخضعان لقانوني التوقيع والحركة،
وكل منها يشغل فترة من الزمن ، وكما تحتاج الموسيقى الى عازفين تحتاج
السينما الى ممثلين . والموسيقى تكون في مبدئها علامات موسيقية ، والفيلم
يكون سيناريو يحتاج كل منهما الى تحقيق بواسطة عازف أو ممثل ، هذا يعمل
تحت إدارة مخرج وذاك تحت رئاسة رئيس الاوركستر ، ونجاح الفيلم أو
القطعة الموسيقية يتوقف على حسن إدارة المخرج أو رئيس الاوركستر وعلى
تفهم كل من الممثل أو العازف دوره أو قطعته الموسيقية وشعوره الشخصي
بما فيه أو فيها من عواطف، وأداء ما جاء به أو بها على الوجه الأكمل وفقاً
لطبيعته الفنية متحاشياً التقليد .

الغريزة التمثيلية

الغريزة التمثيلية — كما يعرفها افرينوف مؤلف كوميديا السعادة — الذى وقف حياته على دراسة هذه الغريزة — هى الرغبة فى أن تتخذ لأنفسنا شخصية غير شخصيتنا ونأتى أفعالا تخالف أفعالنا المألوفة — وأن نخلق لأنفسنا وسطاً غير وسطنا الذى نعيش فيه . وهذه الغريزة من أهم العوامل التى يتوقف عليها التقدم والتطور فى جميع مرافق الحياة .

وقد وجدت هذه الغريزة قبل وجود المسرح والسينما ، بل وجدت قبل ظهور المدينة ، وجدت فى العصور الأولى ، أيام الفراعنة ، وهى تتجلى فى رقصهم المقدس حول الموتى وفى حفلاتهم الدينية التى يقدمون فيها الضحايا للالهة . أو يقومون فيها بأساليب السحر والشعوذة لاستئثار رضى وبركة آلهتهم التى يخشون منها البطش والانتقام .

يقول شكسبير « العالم كله مسرح وجميع الرجال والنساء يمثلون ويمثلات ، ويزيد افرينوف على هذا التعريف « ليس الرجال والنساء من يمثلون فقط ، بل الحيوانات والنباتات أيضاً » وقد أثبت صحة قوله بأمثلة قاطعة من علمى النبات والحيوان . ومن هذه الأمثلة : الحرياء التى تتلون بلون المكان الذى تمر به ، والحشرة التى تتخذ شكل ورقة أو غصن شجرة لتعيش آمنة . والغريزة التمثيلية نجدها بصورة أكمل فى الحيوانات الأرقى نوعاً ، فكل من شاهد هراً يلعب بجبل أو كلباً يجرى خلف قطعة من العظم يدرك مبلغ ما فى لعبه من خيال أو بمعنى أصدق من تمثيل . فالكلب الذى يجرى خلف حجر نلقه أمامه بنفس الشوق الذى يجرى به خلف قطعة لحم يمثل دوراً مدفوعاً إليه بغريزته التمثيلية .

وهذه الغريزة ملبوسة فى حياة الأطفال الذين يقلدون فى لعبهم آباءهم

وأهياتهم أو يلعبون لعبة « حرامية وظباط وجمال الملح... الخ، فنجدهم يؤلفون رواية مسرحية صغيرة تدور حول أبويهم أو عن الحرامية والظباط ثم ينظمون ما يقومون به من حركات أثناء لعبهم ثم يؤدون أدوارهم كالممثلين ، لذا يكون الطفل في هذه الحالة مؤلفاً ومخرجاً وممثلاً في الوقت نفسه .

أما السيدات والرجال فكل له دور يمثل في هذه الحياة ، فالوزير الذي نراه في حفلة رسمية يحيي برزانه ويتسم بمقدار ويستمع إلى محدثيه في كثير من الاهتمام ، لا شك في أنه يمثل دور الوزير كما يمثل أي ممثل على المسرح أو على الشاشة البيضاء . لأننا لا نعلم إن كان هذا الوزير رزيناً في حياته الخاصة أو مسروراً في هذه الآونة ليتسم هكذا للجمهور أو حديث محدثه لا يمله حتى يستمع إليه بكل هذا الاهتمام ؟

ومثل آخر : مدير المصرف الذي يدخل في الصباح مسرعاً إلى مكتبه يحيي من يصادفه بتحية مقتضبة ، ثم يبدأ باعطاء الأوامر ثم لا يلبث أن ثور ويتحدث ويهدد موظفيه بالرفق : هذا رجل يمثل دوره في الحياة وقد تفاجئته في داره حيث لا داعي لتمثيل هذا الدور ، فتجده من أشد الناس تواضعاً وأكثرهم هدوءاً وأسبقهم إلى فعل الخير . والموظف البسيط يمثل دوراً هو الآخر ، الدور الذي خصته به الحياة ، فهي التي توزع علينا أدوارنا . هذا الموظف الخاضع أمام أوامر رئيسه ، يقابل كل كلمة به « حاضرياً أفندم » قد يكون من أشد الناس صلباً وكبراً على ذويه وأصدقائه ... حتى الحب لم يسلم من عبث هذه الغريزة ، فكل المآسي الغرامية منشؤها أننا لا نميز بين الحب الصادق والحب الصادر عن غريزة تمثيلية :

والآن وقد شرحنا خطر هذه الغريزة في حياتنا الاجتماعية أنقل إليك رأياً آخر من آراء أفريونوف في هذه الغريزة وعلاقتها بفن المسرح والسينما ، حيث يقول :

والرجل الذى يعلم أن الحياة قابلة للتغير وأن واجبنا يحتم عليه
تغيرها — هو سيد نفسه لا عبدها — وستلوح له الحياة مرحلة بسيطة
لا كثنية معقدة، لأنه هو الذى يتصرف فى تكييفها كما يشاء . ومهمة فنى
المسرح والسينما هى إيقاظ هذه العزيمة الخاملة فى نفوس بعض الناس ،
وأن يبينوا للبلاء قوتها وخطورتها .

المواهب الطبيعية والمواهب المكتسبة

تنبأ الطبيعة مواهب عدة من يوم ميلادنا ، ولكنها لا توزع هذه المواهب بيننا بعدل ، بل تحابي البعض وتظلم البعض الآخر بتحديد مواهبه أو بحرمانه كلية من المواهب ، ولكن المواهب ليست كل شيء في مستقبل الانسان ، فهناك ظروف طارئة قد تغير مجرى حياته ، وهناك التعليم الذي يستعاض به عن المواهب ، هنالك إرادته التي تحته على التقدم وتهذيب مواهبه الطبيعية الخاملة ، ونبوغ الممثل أو الفنان بوجه عام يتوقف على التوازن الذي يوفق به بين مواهبه الطبيعية ومواهبه المكتسبة بالتعليم أو التجارب ، وإلا أصبح كالأرض الجيدة التربة التي لا تجد من يزرعها . والمواهب بنوعها الطبيعية والمكتسبة لاتحدد في صفات معينة ، بل تدل عليها الحساسية والمزاج والذكاء والثقافة ، وسأتكلم على كل صفة من هذه الصفات الأربع لأنها غالباً تستعمل في غير موضعها في حديث من يلقون القول جزافاً .

الخاصية :

الفنان هو قبل كل شيء إنسان يشعر من احتكاكه بالحياة باحساسات متنوعة ولكنه يشعر بها أكثر قوة ودقة وعمقاً من عامة الناس . ولما كان الفنان الموهوب لديه هذه الحساسية - أقصد الخاصة التي تجعله يشعر بقوة ودقة وعمق الاحساسات المختلفة - فهو يمكنه بدوره أن يشعر الآخرين بها ، وهو يعبر عنها بواسطة الفن الذي يحترفه . فقد نمر على شاطئ النيل أمام منظر طبيعي جميل لا يسترعى اهتمامنا ، ويمر بعدنا مصور ماهر فيؤثر في نفسه هذا المنظر فيصوره على لوحة ونرى اللوحة تهن مشاعرنا ، والسبب أن الفنان يحس جمال الطبيعة أكثر منا ، وأنه يعبر عن هذا الجمال بقوة تؤثر

في نفوسنا وتثير إعجابنا ، ولنا يسمع الحمام يصدح ، ولكن يندر أن يوجد من أتمه فكرة تأويل صدح الحمام بما أوله به الشاعر حيث يقول :

رب ورقاه هتوف في الضحى ذات شجو صدحت في قن
ذكرت إلهاً ودهرأ سالفاً فبكت حزناً فهاجت حزني
فبكائي ربما ... أرقها وبكاهها ربما أرقني
ولقد تشكو فها أفهمها ولقد أشكو فها تفهمني
غير أنني بالجوى أعرفها وهى أيضاً بالجوى تعرفني

وذلك لأن الشاعر فنان يحس أشياء لا يحسها عامة البشر . ولكنه إذا عبر عنها بالشعر تال إعجابنا وتهز مشاعرنا .

أما الممثل فيجب عليه أن يحس بعنق الشخصية التي يمثلها ليتمكن بدوره من هز مشاعر الجمهور ، يجب عليه أن يغوص الى أعماق الشخصية التي يمثلها ؛ يجب أن يعيشها ويتألم ويضحك معها .

المزاج .

مزاج الممثل له أثر كبير في نجاحه ، ويجدر بي أن أذكر الامزجة المختلفة والصفات التي تلائم كل مزاج .

الامزجة خمسة : الصفراوى واللمفاوى ، والعصى والدموى ، أو أى مزيج من مزاجين أو أكثر من الامزجة المذكورة . فهناك المزاج اللمفاوى العصبي أو الدموى العصبي الصفراوى ... الخ .

ويختص صاحب المزاج الصفراوى بالقسوة والغيرة والغضب وحب السيطرة . وصاحب اللمفاوى بالخول والكسل وقابليته للتأثر بأراء الغير . وصاحب المزاج العصبي بقوة الخيال وعدم الثبات والاندفاع والنشاط الوافر وحب الحركة وعدم التبصر وشدة الاحساس . أما أصحاب الامزجة المختلطة فتكون طباعهم حدأ وسطاً للامزجة المختلفة التي يتكون منها مزاجهم .

وهناك ممثلون من جميع الأمزجة، غير أنه لوحظ أن الممثل ذا المزاج العصبي يكون لديه حظ أوفر في النجاح عن سواء ، لأن نبوغه متوقف على قوة تعبيره وعلى جاذبية شخصيته وعلى حيويته العظيمة .

الزلاء والتفاف:

كثير من الممثلين تنقصهم دقة الحساسية أو مزاجهم غير عصبي ، ومع ذلك نجدهم موفقين في حياتهم الفنية متفوقين على أقرانهم ، وهذا يرجع غالباً لحدة ذكائهم أو ثقتهم الفنية .

لذا يجب على الممثل أن يلاحظ كل مظاهر الحياة بدقة ، فيزور دار الكتب ويقرأ لعطاء الكتاب الروائيين والمسرحيين وعلماء النفس ، ويزور المعارض الفنية والمتاحف ، وأن يحتلط بجميع الأوساط جاعلاً همه دراسة النفس البشرية والقلب الانساني بعواطفه وشهواته ، فيلاحظ كل من يصادفهم ويحاول أن يتبين ما يحول بخاطرهم ، وأن يستطلع أسباب حزنهم وفرحهم والدافع لكل عمل من أعمالهم وأن يميز في حديثهم الاخلاص من التصنع ، وفي الوقت الذي يياشر فيه كشف خبايا النفوس البشرية يعنى بملاحظة نفسه ودرسها ، وهذه الثقافة البسيكولوجية تحتاج إلى ذكاء حاد ، وهل يستغنى الفنان النابغ عن الذكاء ... لأنه مهما كانت تجاربه في الحياة عديدة فلا يمكن أن يكون قد خبر بنفسه — في حياته الخاصة — كل الأدوار التي يمثلها على المسرح أو على الشاشة . لذا يعتمد على ذكائه ليسد هذه الثغرة ويعوض هذا النقص

الصفات المؤثرة لمحموت السينما وممثلها :

إلى جانب المواهب الطبيعية التي يجب أن تتوفر في الفنان توجد صفات خلقية وبدنية مهمتها تسهيل مهنة التمثيل على محترفها ، وهذه الصفات هي : قوة الذاكرة ودقة الملاحظة :

يجب أن يكون للممثل ذاكرة قوية أو بمعنى أصح ذاكرتان قويتان ، لأن لكل منا ذاكرتين ، ذاكرة تعي التأثيرات البصرية ، وذاكرة تعي

التأثيرات السمعية ، وليس أحب إلى نفس الممثل من أن يحفظ دوره بسهولة وسرعة ، وبخاصة لأن المخرج في السينما يوزع الأدوار قبل التمثيل بمدة وجيزة ، ولا شيء يثير غضبه أكثر من ممثل لم يحفظ دوره .

وتعد الذاكرة القوية ، من جهة أخرى ، مخزناً للبلازمات التي يمكننا أن نلجأ إليها عند الحاجة . فإذا طلب منك أن تمثل دور « جرسون قهوة » وكنت قد لاحظت لهجة أحد الجرسونات وحركاته فأنتك تطبع تمثيلك بروح الصدق التي لا تتوفر — مع الأسف — إلا في نادرين .

جمال الصوت (الفونوميثي) :

كيف تتكلم أمام الميكروفون ؟ تتكلم كما تتكلم في الحياة ، ولكن مع مراعاة وضوح مخارج الألفاظ وعدم السير على وتيرة واحدة في الالتقاء بما يدعو إلى ملل السامعين بل « لون » صوتك برفعه وخفضه حسب مقتضيات الحوار كما يجري عادة في حديثك العادي . احذر اخراج صوتك من أنفك أو حلقك بل دعه يخرج من بين الشفا العليا بعد ملاسته لسقف الحلق ، وتتوصل إلى ذلك بالتكلم مع خفض الذقن والجهة إلى أسفل قليلاً . ويجب أن يكون جهاز التنفس عند الممثل سليماً ، وأن يتنفس بطريقة صحيحة بأن يملأ صدره هواء قبل البدء في الالتقاء . وأنصح من يريد أن يمرن نفسه على التنفس الصحيح أن يستلقي على أرض الغرفة ، ويمد رجله على استقامتهما ويديه إلى جانبيه ثم يبدأ يتنفس ببطء مع رفع يديه إلى صدره وبعد ثلاثة والحواء مخزون في صدره ، ثم يخرج ببطء ويعيد يديه إلى وضعهما الأول ويكرر هذا التمرين عشر مرات كل صباح . ولتمرين الصوت على الطبقات العالية ردد كلمة « آه » AH خمس دقائق وكلمة « بانج » Bang للطبقات المنخفضة (القرار) لمدة خمس دقائق أيضاً ، ويستحسن أن تكون ذا أذن موسيقية تتمكنك من إنشاد لحن على أصوله ، وفقاً للعلامات الموسيقية (النوتة) ولكن ليس معنى هذا أن تكون مطرباً .

الصبر :

أهم ما يلزم للممثل السينمائي الصحة . فهي التي تهب الجسم رشاقته والوجه رونقه ، وهي التي تجعلنا نقاوم التعب والشيخوخة . ومثلوا السينما ومثلاتها يخصصون ساعات طويلة لترويض أجسامهم لأن العمل في الاستديو منك للأعصاب . فأما أن يعمل الممثل تحت الأضواء الشديدة الحرارة فيقوم (ببرودة) المشهد الواحد عشرات المرات ، أو ينتظر الساعات الطوال حتى يأتي دوره في التمثيل . وأنصح لضعيفي البنية أن يبحثوا عن مهنة غير التمثيل السينمائي لئلا تكون نهايتهم الانتحار أو التورستانيا كنهاية ما كس ليند وبستركيتون .

الشخصية الظاهرة :

الشخصية الظاهرة هي بمعنى آخر المظهر الخارجي الذي نستدل به على نفسية الشخص ، وقد يخدعنا هذا المظهر لأن كثيراً من الأشرار يدل مظهرهم على الطيبة ، كما أن كثيراً من الفلاسفة والعلماء يدل مظهرهم الخارجي على البله !! لكن في السينما يجب أن يدل المظهر الخارجي للشخص على نفسيته بوضوح وجلاء ، فأن كان شريراً فيجب أن يرسم الشر على سمائه وتكوين جسمه ، وهكذا اختص ممثلو هوليوود بأدوار يعرفون بها . فارلين ديترش وجريتا جاربو تمثلان المرأة الجبارة التي تستهوى الرجال وتجعلهم أذلاء رهن إشارتها ، واريك فون ستروهم يمثل أدوار الرجل المستهتر ، وولاس بيري يمثل أدوار الرجل الذي يجمع بين القسوة وطيبة القلب ، وادولف منجو يمثل أدوار الرجل البارد العاطفة ، ووليم باول الرجل المهذب (جنتلمان) الذي يستهوى النساء بظرفه ، وكلاارك جيليل الرجل الحشن الذي يقهر النساء بخشوته . أما شارلى شابلن فقد جمع في شخصيته الفذة بؤس الضعفاء والعاطلين في هذا العالم مما يدعو إلى السخرية والاشفاق معاً .

التعبير بمذبح الوجه .

ملاحح الوجه هى التى تؤكد الشخصية الظاهرة ولكن لا أحد يفكر فيما تدل عليه ملامح وجهه . فالملاحح تدل على جنسه ، على سنه ، على ذكائه أو غباوته ، على صحته أو أمراضه : كل جزء من الوجه له نصيبه فى التعبير : الشعر ونوعه ، عرض الجبهة ، شكل الأنف والذقن ، شكل الشفاه وسمكها ولا سيما شكل العيون ولونها وبريقها ، لأن العيون هى مركز التعبير فى الوجه ، فالعيون المعبرة المتحركة ذات النظرة النفاذة المملوءة بريقاً هى كنز ثمين للممثل السينما ، أقول العيون المعبرة لا العيون الكبيرة الواسعة ، حتى أن السرفى نجاح وليم هارت وسيسو هايا كلاهما وجريتا جاريو فى أنهم يقتصرؤن فى تعبيرهم على عيونهم فقط ، أما عضلات الوجه فيجب أن تكون مرنة ليسهل على الممثل رسم العواطف بواسطتها ، ولكن يجب أن تتفق المحافظة المرتسمة على وجهه مع العاطفة التى يفكر فيها ، لا أن تخالفها ، فكثيراً ما رأينا هواة يذرفون الدموع بينما عضلات وجوههم متقلصة مما يدعو إلى الاغراق فى الضحك ، وبالاختصار يجب على الممثل السينمائى أن يكون متسيطراً على عضلات وجهه ، وعلى حركاته وعلى صوته وعلى فكره وعلى أعصابه وأن يلزم فى حياته الخاصة السكينة والهدوء والابتسام .

جمال الصورة (الفوتومبى) .

لا يتوقف جمال الصورة فى السينما على جمال الشخص نفسه ، لأن التصوير يغير الملاحح ، يجعل بعضها ويقبح البعض الآخر ، ولكى تعلم إن كان وجهك يبدو جميلاً فى السينما أم لا ، إذهب الى مصور فوتوغرافى ودعه يصورك على ضوء مصباح قوى (رفلكتور) ثم يعطيك الصورة دون تصليح « رتوش » وكلية فوتوجينى لا تدل على جمال الصورة فى السينما فقط ، ولكن أيضاً على مرونة عضلات الوجه فى التعبير عن العواطف المختلفة . فالوجه الفوتوجينى هو الوجه الجميل المعبر على الشاشة البيضاء .

جمال الوجه .

الجمال من أسباب نجاح الممثلة والممثل في عالم السينما ، غير أنه ليس للجمال معيار مضبوط ، ذلك أنه ليس بالشيء الملبوس ، بل هو شعور نحسه أمام شخص أو شيء مدفوعين بميولنا الشخصية ومؤثرات خارجية تجذبنا نحوه . فالمرأة التي تلوح جميلة في الطريق بالأصباغ التي تغطي بها وجهها لا يمكن أن تلوح كذلك على الشاشة البيضاء لأن عدسة (الكاميرا) تكبر العيوب الصغيرة . ولو أن هنالك إخصائيين في فن التسكر (مكياج) يفعلون المعجزات بالأصباغ فيخلقون من امرأة في الأربعين فتاة في العشرين ، ولكن هذه العملية لا تجرى إلا للممثلات القديرات اللواتي يتعذر استبدالهن بمن هن أصغر سناً .

جمال الجسم واعتدال القوام .

جمال الجسم واعتدال القوام عند الرجل هو التناسب بين أعضاء جسمه ونمو عضلاته نمواً كاملاً . وهذا ما يسعى إلى تحقيقه الرجل الرياضي . بينما هو عند المرأة شرط أساسي من شروط جمالها . ولا تجرؤ السينما على إظهار جمال الأجسام كفى التصوير والنحت . لأن قلم الرقابة واقف لها بالمرصاد ، فيلجأون إلى حيل شتى: منها إظهار ساق امرأة عارياً من ثيابا رداءها (الكيمونو) وجعل ملابس الممثلات اللواتي يقمن بأدوار النساء المغريات ملتصقة بأجنسادهن ، تفصح عما تحتها بشكل مثير أكثر مما لو كانت هذه الأجسام عارية . أما الرجال فيسمح لهم أن يظهروا عارياً حتى وسطهم كما هو الحال في حلقات الملاكمة والمصارعة ، وعلى كل حال لجمال الأجسام واعتدال القوام ضروريان لممثل السينما وممثلاتها . يجب أن يسعوا اليهما ويحتفظوا بهما بالتمرينات الرياضية والغذاء الخاص بما ستتكلّم عنه في حينه . واليك أطوال بعض الممثلات الشهيرات وأوزانهن :

ماري يكفورد وهي أقصر الممثلات وأقلهن وزناً . طولها متر و ٤٠ سم وتزن ٤١ ك ج .

جون كراوفورد طولها متر و ٦٠ سم وتزن ٥٥ كج ويعد طول الأخيرة ووزنها مثلاً أعلى للنجوم . أما جريتا جاربو فطولها متر و ٦٥ سم . ويليان تشيان وهى أطول ممثلة طولها متر و ٧٠ سم .

ويستحسن أن تكون الفتاة متوسطة الطول « متر و ٦٠ سم ، حتى لا تلوح أطول ممن يمثل أمامها دور الفتى الأول . أو تلوح كالطفلة الصغيرة إلى جانبه . أما المثل الأعلى لطول الرجال وأوزانهم فهو « متر و ٧٥ سم ، و ٧٥ كج .

نصائح :

كن رشيقةً وكونى رشيقةً الآن السينما تتطلب من ممثلها وممثلاتها الرشاقة ، تتطلب منهم ومنهن القيام بمئات الحركات أثناء التمثيل : القفز بخفة ، الوقوع بطبيعة ، الانحناء بلباقة ، النهوض ، التسلق . . . الخ . ولا أريد أن أتعرض هنا لبعض الأدوار التى تحتاج إلى مهارة بهلوانية كالأفلام التى كان يمثلها ريشار تلمدج . وإذا علمت أن أهم ما يطلبه المخرج من الممثل هو أن يعرف كيف يمشى لأدركت قيمة الرياضة البدنية لدى ممثلى السينما ولا داعى لأن أقول إن على ممثل السينما ألا يكون له « كرش » أو « مقوس الظهر » ، وأن يبذل جهده لإزالة هذين العيبين بالتمرنات الرياضية والتدليك . ويجب عليه أن يعنى بنظره ، لا لكون السينما لا يمثلون فيها بالنظارات ، بل لأن الأضواء القوية تؤذى العيون والجفون ، فيجب أن يتحصن الممثل من هذا الخطر بعمل كاسات عين بمحلول البوريك فى كل صباح ومساءً وأن يلبس منظار شمس أسود اللون حينما ينتهى من التمثيل ويضطر إلى البقاء داخل الاستوديو تحت الأنوار .

أما الأسنان فيجب أن تكون سليمة بيضاء ، لأنه إذا ظهرت للممثل أو الممثلة صورة مكبرة تملأ الشاشة يتسم فيها وكانت إحدى أسنانه « مسوسة » لظهر هذا التسويس بحجم هائل كالبقعة السوداء . فإذا كنت ستمثل فى السينما

فاذهب إلى طبيب أسنان ودعه يعالج لك أسنانك ، واحذر أن تترك
« طربوشاً » ذهبياً لسن من الأسنان الظاهرة لأنها تظهر على الشاشة كأنها
مخلوعة . ثم يجب عليك بعد ذلك أن تواصل زيارة طبيب الأسنان كل ثلاثة
أشهر وأن تنظف أسنانك بعناية تامة بعد كل وجبة . وأخيراً يجب أن تكون
ملهاً بكثير من الألعاب الرياضية كالسباحة والتجديف وقيادة السيارات
والتنس والبياردو والملاكمة والمصارعة والرقص — الأفرنجي طبعاً ١١ .

كيف تعرف نفسك

وتستغل مواهبك وتتمى مداركك التمثيلية

كيف تعرف نفسك؟

« اعرف نفسك بنفسك » حكمة قالها سقراط ، وهي نصيحتي لكل من يريد أن يحترف التمثيل السينمائي ، لأن أول مرة تظهر فيها على الشاشة تعطى فكرة ثابتة عنك إما حسنة وإما سيئة . وهذه الفكرة تلازمك طوال حياتك الفنية فتكون سعداً أو نحساً عليك . وكثير من الممثلين الخاملين الذكر لم يتقدموا خطوة واحدة من جراء فكرة سيئة كونت عنهم في أول فيلم ظهر لهم . فقبل أن تعرض نفسك على مخرج يجب أن تقدر نفسك بنفسك قدرها الحقيقي : تعرف من أنت ؟ وما تريد أن تعمله ؟ والذي يمكنك أن تعمله ؟ ! من أنت ؟ . . . إذا ألقيت هذا السؤال على أى شخص فسوف لا تظفر منه إلا ببعض البيانات التي تكفى لاستخراج جوازات السفر ، فإنه يجيبك أن اسمه فلان وعمره كذا سنة وأنه رعية مصرية وأن مهنته . . . إلى آخر البيانات التي لا تفيدك في التعرف إلى شخصيته الحقيقية . كثيرون من يجولون شخصيتهم الحقيقية لأنهم لا يهتمون بذلك فيعيشون في شبه بلد وخمول ذهني يتمتعون بلذات الحياة . وهم يعجبون بمن ينههم إلى أن لهم شخصية أخرى غير شخصيتهم مجبولة منهم ، وهذه الحالة مألوفة في وسط العمال والتجار والموظفين ورجال الجيش ، وهم لا يضيرهم هذا الجبل ، فليست ثمة فائدة تعود عليهم من معرفتهم لأنفسهم . لكن الحال تختلف مع الكتاب والفنانين والفلاسفة والممثلين على الأخص ، حيث أن مهمتهم وصف الطبيعة البشرية والتعمق في دراستها . فإذا أردت أن يكون جوابك صحيحاً على سؤال من أنت ؟ فيجب أن يكون هذا الجواب مستنداً إلى دراستك لنفسك من الوجهتين

الجسمانية والعقلية ، وأن تكون شجاعاً صريحاً مع نفسك وتعترف بعيوبك وقائصك . ولا داعي لأن تخدع نفسك بنفسك . وبعض العيوب الجسمانية كانت بركة على أصحابها ، فضخامة فاني وسمنته وكبر أنف دورانت سببت لهما الشهرة ، وكذا قبح ماري ديسلر وبولي موران وهؤلاء جميعاً يستغيضون عن كمال الأجسام وروعة الجمال بمقدرتهم الفنية .

فعليك ياسيدي أن تنظري في مرآة ، وحاولي أن تختاري لنفسك الشخصية التي تتفق مع ملامح وجهك وتكوينك الجسماني بأن تقارني بين شكلك وشكل من تعرفين من الممثلات الشهيرات في عالم السينما . أما أنت ياسيدي فقم بنفس هذا الاختبار ولكن اعلم إن كنت ممن يرشحون أنفسهم لأدوار الفتي الأول أن الجمال لا قيمة له إن لم يكن متحلياً بشخصية قوية جذابة ، شخصية تجعل كل فتاة تراك على الشاشة تعرف فيك الرجل الذي يمكنها أن تعتمد عليه وتجه . أما الشاب المخنث الفاتر الهمة فلا يصلح مطلقاً لأن يكون مثل سينما .

والآن كيف تعرف خبايا نفسك :

لا توجد مرآة تعكس ما في النفوس ! أنت وحدك يمكنك أن تلاحظ نفسك . استعد ذكرياتك ولا شك في أنك تحتفظ من أيام صباك بعادات لم تفارقك برغم تقدمك في السن ، وتعد هذه كأساس حياتك النفسية وكذا العادات التي ورثتها عن أهلك تسهل عليك معرفة نفسك . أما التطور العقلي الذي طرأ عليك من أيام صباك وهو نتيجة للحوادث التي مرت بك أثناء حياتك والأوساط الاجتماعية التي عشت فيها والأمراض والانفعالات المختلفة التي شعرت بها خصوصاً في زمن المراهقة العصيب . ثم يأتي بعد ذلك المهنة التي احترقها وقائعك الغرامية وعلاقتك بالأفراد ، كل هذا أثر في شخصيتك وجعل منك الشخص الذي هو أنت الآن .

هذا الاختبار يلوح صعباً في أول الأمر ولكن سوف ترى مع قليل من الانتباه أنك ستكشف خبايا نفسك وستتعرف إلى شخصيتك الحقيقية

ولكن واجبك في هذا الاختبار النفسى أن تكون دقيقاً . واعلم أن الاعتراف بالضعف من دلائل قوة الذكاء وهو الأساس في تربية الفرد لنفسه ، وفي الواقع ليس هناك ضعف خلقى إلا ويمكنك التغلب عليه بقوة ارادتك ، واليوم الذى تعرف فيه بدقه ما ينقصك ، هو نفس اليوم الذى يمكنك أن تبدأ فيه بمعالجة هذا النقص .

كيف تستغل مواهبك :

الآن وقد عرفت نفسك على حقيقتها تأتى مرحلة اختيار الدور الذى يلائم حالتك الجسدية والعقلية والذى يوافق ذوقك وميولك . والآن يجب أن تقوم بمجهود آخر حتى لا تخدع نفسك مرة أخرى ، فمن الجائز أن يقودك ذوقك وميولك إلى دور لا يتفق وقدرتك الفنية . نفرض أنك تريد أن تصير ممثلاً هزلياً وأنتك تشعر برغبة قوية تدفعك لهذا النوع من التمثيل ، بينما مواهبك الفنية لا تؤهلك إلا لأدوار الفنى الأول . ونفرض أنك تريد أن تُمثل أدوار النساء المغربيات برغم أنك رقيقة الشعور هادئة النظرات فنية الوجه مما يؤهلك لدور الفتاة البرية . والاستديوهات ملوثة بالمثلين والممثلات الذين انتهت بهم الحال إلى احتقار أنفسهم لأنهم لم يستمعوا للنصح الناصحين في اختيار الأدوار اللائقة بهم بل خدعهم غرورهم . وفي الواقع إن اختيار الممثل للدور اللائق به هو أدق وأخرج لحظة في حياته الفنية إذ يتوقف عليها نجاحه أو سقوطه .

والسينما غنية بشخصياتها في النوعين الجدى والهزلى ، فبتحليلك لشخصيتك تكتشف الشخصية التى يمكنك أن تُمثلها على الشاشة البيضاء . أتظن أن شارلى شابلى اكتشف شخصيته مصادفة ؟ كلا ، تأثر شارلى منذ حداثة من رؤية البؤساء الذين صادفهم في حياته ووجد فيهم الشخصية التى تتفق مع شخصيته الحقيقية .

كيف تبنى مدارك التمثيلية :

كما أن عازف البيانو يحتاج إلى مرونة في أصابعه ، وكما أن المصور يحتاج إلى نظرة دقيقة في معرفة نسب الأحجام والألوان ، وكما أن الشاعر يحتاج إلى معرفة التشبيه والاستعارة والكناية وعلم العروض ، كذلك يحتاج الممثل إلى السيطرة على نفسه ليكيفها كما يشاء كالآلة الموسيقية في يد العازف .

فالممثل خالق يستمد قوته من نفسه . بجسمه ووجهه وأصابعه وحواسه هي كالآلات ، والممثل القدير هو الذى يحسن العزف على هذه الآلات . ومن هنا الحاجة الماسة للممثل أن يحكم نفسه حتى لا يفقد توازنه ، والسر في القوة البشرية التي يسميها الانجلو سكسون السيطرة على النفس Self Control منحصر في تقوية الإرادة ، ولذا كان الممثل مطالباً بتهذيب وتقوية إرادته حتى يصبح سيد نفسه ، وعليه أن يطبق ذلك عملياً في حياته اليومية ، كأن يعين لنفسه ساعة يستيقظ فيها ويحدد دقائق يلعب فيها تمارين رياضية ليقوى جسمه فيبدأ بالتمارين السهلة متدرجاً إلى الصعبة ويعود نفسه على بعض الفضائل كالصدق وحب الغير وانكار الذات والتواضع ، وكذلك تقوى إرادته في الوقت الذي يقوى فيه جسمه وأخلاقه .

والحياة اليومية هي مورد لا ينفي للدراسات والملاحظات . أنظر إلى الناس كيف يعيشون وكيف يفكرون ، ثم كيف يقومون بأعمالهم ، لن تجد اثنين يتشابهان : كل — من الحقير إلى العظيم — له أطعمته ورغباته وأحزانه وعاداته وطريقة خاصة في التعبير . فعلى هاوى السينما أن يتكهن بما في نفوس الناس الذين يصادفهم وأن يدون في كراسة ملاحظاته عليهم : على لهجتهم ، على حركاتهم ، على ملامح وجوههم وهكذا يحصل على مجموعة وافية من الشخصيات المختلفة تقيده في معترك حياته الفنية . ومن المحتمل أن يشعر أثناء ملاحظاته باستلطف غريزي لشخص ، وأن يكتشف بينه وبينه تشابهاً في العقلية والميول وهذا الاكتشاف يهديه إلى اختيار الشخصية التي

توافقه في عالم التمثيل السينمائي ، وفي الوقت الذي يعنى فيه بدراسة الغير وملاحظتهم يهتم الهاوى بملاحظة نفسه ودراستها . وليوجد لنفسه مثلاً أعلى يسعى دائماً للوصول اليه وليعلم أنه لا يوجد ضعف أو فشل أمام المثابرة وقوة العزيمة، وعلى الهاوى أن يتقف نفسه ثقافة سينمائية صميمة وأن يهتم بكل شؤون السينما في العالم، ويجب عليه أن يعرف أهم الأَطوار التي مر بها تاريخ السينما . وأن يعرف تراجم أهم رجالاتها، فن العار أن تجهل من هو ستروهييم أو ماموليان، وأن يقرأ المجلات السينمائية الشهيرة وأن يداوم على زيارة صالات العرض ، لأنه بمشاهدته للممثلين والممثلات وهم يقومون بأدوارهم يعرف سر مهنتهم وقواعد فنهم . ولكن لا تذهب إلى السينما لتلغو كأغلب الناس ، بل لتتعلم . شاهد الأفلام وأنت متنبه الحواس ، لأن السينما أحسن مدرسة عملية للهواة .

كيف تستفيد من مشاهدة الأفلام

أولاً : أى الأفلام تختار ؟

ففى كل أسبوع تعرض أفلام عدة تختلف فى قيمتها وقوتها ، خصوصاً إذا لم يكن فى مقدورك مشاهدة أكثر من فيلم أو فلبين كل أسبوع ... ستقع فى حيرة من دون شك ، لأن الاعلانات المبالغ فيها التى تعنى بأذاعتها الشركات السينمائية بالاشتراك مع صالات العرض لا تتمكنك من التفرقة بين الأفلام القيمة والأفلام التافهة . شيطان يمكنك أن تقدر بهما قيمة الفيلم ؛ اسم المخرج وأسماء النجوم والكواكب الذين يمثلون فيه ، ولكن احذر الأسماء الضخمة التى يطلقونها على الأفلام الضعيفة الإخراج السخيفة الموضوع ، وهى كثيرة للأسف . ولما كانت التحف الفنية نادرة ، فشاهد الأفلام العادية التى تخرجها الشركات المضرة والأمريكية والفرنسية والألمانية، وحاول أن تعرف خصائص كل شعب فى طرق إخراجها ، وتفهم جيداً روحه الفنية محسباً مميزاته ونقائصه . وإن كان لديك من المال ما يساعدك على الاكثار من مشاهدة الأفلام فشاهد الأفلام الضعيفة أيضاً - فهى التى تربي فيك روح النقد الصحيح أكثر من الأفلام المتقنة التى قد يستعصى عليك فهم الكثير من حيلها الفنية . أما شغلك الشاغل وأنت تشاهد الفيلم فهو أن تقدره أولاً تقديرأ إجمالياً وإن تحلله من الوجهة الفنية . فإذا كان الفيلم من إخراج سترنبرج أو بابت أو رنيه كلير أو لوبتش .. الخ فتفهم روح هذا المخرج وأسلوبه الخاص فى الإخراج الذى يميزه من سواه من المخرجين . فإذا فهمت روح عظماء المخرجين يمكنك بعد ذلك أن تعرف التأثير الذى أحدثوه فيمن هم دونهم من المخرجين الذين اتخذوهم قادة لهم - فى النواحي الفنية والفكرية - وهناك بعض المشاكل

الاجتماعية ستلوح لك أكثر وضوحاً وجلاء عند ما تراها على الشاشة بعد أن تكون قد قرأت عنها المؤلفات العديدة لكبار الكتاب والفلاسفة . وهنا تتضح لك الطريقة الخاصة السهلة التي تلجأ إليها السينما في التعبير بشكل يجب به المثقفون ولا يغلق على عامة الشعب .

ثم يأتي دور التمثيل ، وهو ما يهملك . اجتهد أن تميز بين التمثيل المتكلف والتمثيل الصادق . وهذا شيء يتوقف على حساسيتك ، فإذا شعرت أن الممثل يتكلف لحاول أن تعرف السبب . وإذا لاحظت الممثلين في أفلام عدة يعملون تحت إدارة مخرجين مختلفين لأدركت أسباب نجاحهم أو سقوطهم . ولأدركت أن البعض يمثل دون حرارة ، لأنه يقوم بدور لا يتفق مع شخصيته ، وأن البعض الآخر هو آلة تحركها يد المخرج القدير . مثال ذلك مارلين ديتريش والمخرج سترنبرج . وآخرون لديهم مواهب فنية عظيمة ينقصها المخرج القدير ليستغلها .

ثم حاول أن تدرس الأدوار كلا على حدة ، خصوصاً التي تتفق مع شخصيتك . لاحظ بدقة الطرق التي يستعملها الممثل ليكون صادقاً في تمثيله فيزه مشاعرنا . حاول أن تفهم لماذا قام الممثل بتمثيل دوره بطريقة معينة دون أخرى . وتخرج من ذلك كله إلى سؤال نفسك بعض الأسئلة عن الممثلين الذين تعنى بتحليلهم ... ما الذي كنت تفعله لو كلفت بتمثيل دور البطل الذي شاهدته ؟ كيف كنت تعبر عن عواطفك في مواقف الفيلم المختلفة ؟

وإذا فرض وعهد اليك بإخراج ذلك الفيلم هل كنت تختار نفس البطل الذي مثل في الفيلم ؟ أو كنت تختار ممثلاً آخر ألقى منه للدور ؟ ومن هو هذا الممثل ؟ واجهد أن تستنبط أسئلة كثيرة على هذا النمط تساعدك على فهم السينما بوجه عام وحرقة الممثل بوجه خاص

طرق التعبير في التمثيل السينمائي

التعبير في التمثيل السينمائي لا يتوقف على العاطفة المرتسمة على ملامح الوجه فقط ، بل على وقفة الممثل والأوضاع التي يتخذها جسمه حتى ولو كان ظهر الممثل للجمهور . والآن نبدأ بدرس ملامح الوجه والتعبير بواسطتها .

أى عاطفة من العواطف البشرية تنشأ في الفكر ، والفكر يوردها إلى المركز العصبي أى إلى المخ ، والمخ يصدر أمره إلى ملامح الوجه لتتخذ الشكل الملائم لهذه العاطفة وذلك بواسطة الأعصاب .

هنالك أشخاص جامدون لا يتأثرون بسهولة ولا ترسم على محياهم العواطف بوضوح ، هؤلاء لا يصلحون للسينما إلا إذا طبلوا ليمثلوا دور رجل جامد العاطفة بارد الاحساس كطبيعتهم في الحياة . والآن لتتكم عن مراكز التعبير في الوجه وهى ستة : الجبهة ، الحواجب ، العيون ، الجفون ، الأنف ، الفم .

أ - الجبهة : وترسم عليها التجاعيد بسهولة تساعد كثيراً على تحديد العاطفة المطلوبة والجبهة الواضحة التى ليست بها تجاعيد تدل على الهدوء والسرور والانشراح والجبهة المعقدة التى بها تجاعيد تدل على الحقد والغضب والانتقام وفكرة القتل والتصميم على أمر ، أو قوة الإرادة في تنفيذ أمر..... الخ

ب - الحواجب : لها أهمية عظيمة في التعبير حتى إنه في حالة هدوء الوجه وجمره إذا تحركت الحواجب وحدها تغير التعبير ، كن مسروراً تجد حواجبك ترتفع قليلاً وتجه نحو الصدغين . كن مهوماً تجد حواجبك تقرب من جهة أعلى الأنف وتكون تجعديتين ..

ج — العيون : مرآة الفكر وبهما مغناطيسية اعترف بها العلم ، ومنهما تشع موجات الحب أو البغض أو الغضب أو الحقد إلى آخر سلسلة العواطف البشرية . فتحرّيكهما وإخفاءهما أو إظهارهما من بين الرموش والجفون يمكننا التعبير عن مختلف العواطف ، ولكن لا يوجد إنسان يمكنه أن يلقنك كيفية التعبير بواسطة عينيك إذا كنت لا تقدر بنفسك على ذلك .

د — الجفون : وهى مستقلة بعضها عن البعض ، بجفن العين اليمنى يمكنه أن يبقى مقفولاً بينما جفن اليسرى يظل مفتوحاً أو بالعكس ، فضلاً عن ذلك فالجفون حجاب يحدد من قوة النظرة وفتحة العين وحسبهما أهمية هاتان الصفتان ه — الأنف : وهو لا يتحرك منه سوى الجزء الأسفل عند الفتحين... ولما كانت هذه الحركة ضئيلة وغير واضحة عند أغلب الناس كانت أهميتها فى التعبير محدودة .

و — الفم : خلق الله الفم للكلام وللأكل ، ولذا أكثر من العضلات المحيطة به حتى يمكنه أن يأتى بمختلف الحركات ، فالشفاه تفتح وتغلق وتطول وتقصّر ، والفك الأسفل ينخفض ويرتفع ويتحرك إلى اليمين وإلى اليسار . والفم مركز مهم من مراكز التعبير فى الوجه حتى عبر بعضهم عن الدهشة بقوله (فغرفاه) .

والآن حاول أن تدرس عضلات وجهك أمام المرآة لتعرف من بينها تلك التى تتحرك بسهولة أو التى تتحرك بصعوبة لتمرنها بتحريكها كما تمرن عضلات جسمك بالرياضة البدنية فتكتسب مرونة ورشاقة .

العواطف

الحياة البشرية ماهى — من المهد إلى اللحد — إلا مجموعة من العواطف المتباينة ، والتعبير هو إظهار هذه العواطف . وقوة التعبير أو ضعفه يتوقفان على طبيعة الشخص نفسه . ولما كان الممثل فى حاجة إلى المألوف منها فقط

فنحن نترك له مهمة حصرها وجمعها . والآن أعطيك مثلاً على تدرج العاطفة . . . تخيل شخصاً أمامك خلف المرأة التي تنظر فيها ، وأن هذا الشخص يكلمك وأنت تصفى إليه ، تخيل أن كلامه في بادئ الأمر يثيرك وبعد اندهاش لاتهامه اياك يتملكك الغضب فالخفق فالغيظ . كيف تعبر بملاحم وجهك عن كل هذا ؟

أولاً — يجب أن تنظر في المرأة بعد كل عاطفة حتى تدرس ملاحم وجهك كما سأبينه لك في التقسيم التالي .

السكون : الفم منفرج الشفتين قليلاً والجفون نصف مقفلة : الفم يعبر عن الاندهاش والنظرة محتجة تدل على السكون والانصات لعدوك الاندهاش وبه الغضب : لو أنك تريد أن تعبر عن الاندهاش فقط لفتحت فاك أكثر من ذي قبل ، ولكنك غضبان في الوقت نفسه فستضم شفثيك بينما تفتح جفونك فظهر نظرتك ، وحواجبك ستعقد قليلاً قليلاً مكوة تجعدين فوق أعلى الألف .

استمرار الغضب : تعبيرك سيزيد قوة ، أنت تضغط الآن على فكيك وقد تقلص الجزء الأسفل من أنفك ، ولعل عيناك الثابتتان من تحت حواجبك قمة الغضب : قوة التعبير الآن بلغت منتهاها ، فالنظرة الآن شديدة اللعان ، وعيناك شديداً الانفراج ، وحواجبك مرفوعة إلى أقصى ما يمكن أن تصل إليه والآن أطلب منك أن تقوم بهذا التمرين أمام المرأة وأن تقوم بسواه معبراً عن عواطف مختلفة . وليكن رائدك في التعبير دائماً أن تبدأ من المبالغة إلى البساطة ، والبساطة هي الصدق في التعبير . واعلم أن الغضب الذي تسكلمنا عنه يختلف باختلاف الأشخاص ، فغضب الرجل المهبذ يختلف عن غضب السوقة ، عن غضب السكير ، وأنت مطالب أن تعبر عن كل هذا لا في الغضب فقط ، بل في شتى العواطف . وأخيراً عندما تتقن عاطفة من العواطف حاول أن تودبها من غير الاستعانة بالمرأة .

الحركات

أنظر حولك ترى الناس يأتون كافة حركاتهم ببساطة ، إلا بعض الشواذ وهؤلاء لا يقاس عليهم .

لقد مضى العهد الذى كان الممثل يرفع ذراعيه مشيراً إلى الباب عند ما يطرد خصمه ثم يقول « اخرج يا سيدى ! » أو يشير بأصبعه إلى مقعد ويقول لزائره « تفضل يا سيدى » . الانحراج الحديث يلجأ إلى بساطة الحركات ، حتى إن الممثلين لا يحركون أذرعهم إلا عند الحاجة القصوى . ومن الغريب أن الهاوى عند ما يقف أمام الكمبرا يفقد كل توازن ، فراه لا يعرف كيف يفتح أو يقفل الباب وتراه يصطدم فى الأثاث ، لأنه يعتمد ألا يكون طبعياً ، مع أن التمثيل السينمائى هو الطبيعة عينها وأكثر الهواة لا يعرف كيف يقف . والطريقة بسيطة :

قف واجعل قدميك على شكل (V) لكن بدون أن تلتصق كعبك ، بل قدم قدمك اليسرى قليلاً إلى الأمام . والآن هب أنك واقف فى غرفة وظهرك للباب ثم فتح الباب ودخل شخص تريد أن تتبينه . أنت واقف كما أفهمتك الآن . قدم قدمك اليسرى قليلاً ولف على كعب قدمك اليمنى ثم أخر قدمك اليمنى إلى الخلف تجد نفسك مواجهاً للباب دون أن تتحرك من موضعك . والآن تخيل أن عدة أشخاص هاجموك من نواحي مختلفة وعليك أن تواجههم الواحد بعد الآخر . حاول أن تكرر الحركة التى شرحتها الآن ولكن بسرعة وستجد — إذا كنت ممن يتقنون الرقص الافرنجى — أنها نفس حركة رقصة الفالس . ونصيحتي للهاوى الذى يكثر من الاشارات بذراعيه أن يتناساها ، سيكون ذلك صعباً فى بادئ الامر إلا أنه بشيء من قوة الارادة يصل حتماً .

الأيدي

الأيدي لها لغتها وتعبيرها ... تخيل رجلا يفرق ويده فقط هي الظاهرة على صفحة الماء ألا تجد في إشارة أصابعه ما يكفي لادراك المأساة . وهذا اللص المختفي وراء الستار ويده تحاول أن تسرق عقداً من اللؤلؤ من فوق مائدة ستعبر لك يده عن التردد والتصميم والبطء والسرور بملامسة العقد الخ . ويد الأم التي تداعب شعر طفلها الصغير ألا توحى إليك الخنان بأجلى معانيه . ويد الشاب التي تبحث عن يد حبيبته فتجدها وتضغط عليها في رفق ، ألا ترى في ذلك ما هو أبلغ من المكاشفة بالغرام التي تكون غالباً ممجوجة ؟ أنظر إلى المدخنين وطريقة مسكهم للسجائر ، هذه تدل غالباً على شخصيتهم . فالرجل الارستقراطي له طريقة في مسك سيجارته غير طريقة العامل البسيط . حاول من الآن أن تمرن يديك كما مرنت عضلات وجهك .

المشي

امش معتدل القامة، ورأسك مائلاً قليلاً إلى الخلف، احتفظ دائماً بثبات جذعك ووسطك فلا تحركهما واجعل كتفيك متجهين إلى الخلف . لا تهتز ولا تتمايل في مشيتك ، وبالاختصار امش بطبيعة لا تشوبها صلابة الجود ولا رقاغة الخشيش ولا وقاحة المجرمين . وعند ما تقن مشيتك حاول أن تقلد مشية شخصيات مختلفة . لاحظ الفلاحين والنوتية والعمال ، تتبع السكاري وراقبهم فقد تكلف بتمثيل أحد هذه الأدوار . تخيل الآن أنك مريض وأنك في دور النقاهة وتحاول بالصعوبة أن تمشي من سريرك إلى كرسيك . حاول أن تمثل هذا الدور، ثم تخيل الآن أنك جريح أصابتك رصاصة وأنك تحاول أن تترك الباب لينجدوك ، والآن حاول أن تجد مثل هذه المشاهد ومرن نفسك على تمثيلها فهذه أمثل طريقة لتنمية مداركك التمثيلية .

ملابس المثلين والمثلات

الجمال رضى التجميل :

من مساوىء المدينة أن الجمال الطبيعى لا يسترعى نظرنا بقدر ما نهم بالجمال الاصطناعى . فجمال الاجسام لا تلمحه إلا من خلال الثياب كما أن جمال الوجوه لا تدركه إلا من خلف الأصباغ وقليلون هم من يعجبون بجمال الريفية والقروية ويستملحون جمالها الفطرى وثوبها الفضفاض . ومثلة السينما من هذه الوجهة ينبغي أن تكون المثل الأعلى فى فن التكر ومودة الفساتين حتى يكون لها معجبات من بنات جنسها اللطيف علاوة على المعجبين من الجنس الخشن . والسينما كانت دائماً مصدرراً للبودة. مثل مودة الحواجب المحلوة ولون الجلد النحاسى والشعر البلاتينى... ويجب على الممثلة ألا تقنع بجمالها الطبيعى بل تسعى دائماً أن تلوح أكثر جمالا فتقن فن التكر وتعرف كيف تختار ملابسها وكيف تنتقى لشعرها « التسريحة » اللاتقة به . وكمن ممثلة دميعة فى الطبيعة أمكنها أن تخلق من نفسها شخصية أخرى تجذبنا بجمالها لا تقاها التكر وحسن ذوقها فى اختيار الملابس . والفستان يجب أن يظهر جمال السيدة التى ترتديه وأن يفصح عن بعض مظاهر جمالها المستور ، والسينما أول من ابتدع مودة الفستان الضيق الذى يكشف عما تحته كلباس البحر تماماً وذلك فى العهد الذى كانت فيه مودة العصر ارتداء الفساتين الفضفاضة ، وخياطة الفساتين فن ، والخياطة فنانة يجب عليها أن تعرف كيف تظهر جمال السيدة التى تصنع لها الثياب ، وكيف تعالج عيوبها الجسمانية . ففستان الطويلة يختلف عن فستان القصيرة ، وفستان النحيفة يختلف عن فستان السمينة . وبراعة الخياطة هى مقدرتها على أن تهب الجمال لمن ينقصه بطريقة تفصيلها ونوع (الكلفة) التى تستعملها من دتلا أو

فراء الخ. أما القبعات والأحذية والقفايز والفراء والحلى، وحتى الملابس الداخلية فيجب أن تكون موضع اختيار دقيق حتى يؤلف من مجموعها الانسجام التام المنشود من ارتدائها.

أماز الممتحنين :

أصبح ينظر إلى ممثلي السينما في العصر الحاضر نظرة إكبار وتقدير، وذلك بفضل الاعلانات الضخمة والبروباجندا النشطة التي تثار حولهم، حتى صرنا ننظر إليهم كأنصاف آلهة أو كأبطال الميثولوجيا وكان من جراء ذلك أن اهتم الممثل السينمائي بملابسه وبمظهره الخارجى، حتى يستبقى إعجاب المقيدين لبوغه والمعجبين به. وملابس ممثلي السينما لاتعدى الألوان الثلاثة الآتية : البنى والرمادى والكحلى : حتى أن أكثرهم تجد لديه ثلاث بدل رمادية. واحدة فثلا، وأخرى رمادية من القماش الفاتح، وثالثة من القماش الرمادى القاتم. لأن هذه الألوان الثلاثة تظهر جميلة على الشاشة البيضاء. أنت تلاحظ أن هذه الألوان قاتمة، فلكى تقيم التوازن والانسجام اجعل قيصك الأفرنجى وربطة رقبتك وجواربك ومناديلك من الألوان الفاتحة المرحة. والآن يأتى دور تفصيل بدلتك. إن كنت نحيفاً فالبدلة ذات الصفين توافقك بشرط ألا تكون جاكتها قصيرة أو وسطها مختصر، أو محشوة الاكتاف وألا تكون أزوارها منخفضة، راع أن يكون الزر الأسفل بمستوى فتحة الجيب. البس البنطلون الواسع، فهو أوجه وأكثر راحة ويحتفظ بشكله فلا ينتنى بسهولة. أما إذا كنت تفضل الجاكته ذات الصف الواحد فاختر لنفسك عدد الأزوار الذى يوافقك. أما القمصان فقمائها يختلف من الحرير الغالى إلى الزفير الرخيص بعد أن تمر بالأكسفورد والبولين والفاثالا الخفيفة. والمفضل الآن هو القميص ذو الياقة الملصقة به. لاتتنق أقمشة قيصك من التي لها نقوش كثيرة، بل فضل عليها الألوان البسيطة أو التي لها قلم دقيق، ولديك اللون الأزرق والرمادى والفسقى

والوردي. والآن جاء دور الكرافات، اختيارها يكون وفقاً لذوقك ونقودك. لا تلبس طربوشاً أو قبعة فاتحة اللون بل اخترهما من أغشق الألوان. أما الأحذية فلا تختترها من النوع الرقيق، وخصوصاً لا تلبس الحذاء الأسود اللامع في النهار. لا تلبس غطاء الحذاء «الجيت»، حتى في الشتاء بل استعص عنها بالجوارب الصوفية خصوصاً أنها تتحمل أكثر من أى نوع آخر ولا تحتاج إلى حمالة لرفعها.

الماكياج وتزيين الشعر

الماكياج أو فن التكر هو علم له قواعد إذا أحسن استعماله زاد من جمال الوجه وإلا فهو يشوه أجمل الوجوه. والماكياج يتناول: تلوين البشرة، تزيين الحواجب، تجميل العيون، صبغ الشفاه.

تلوين البشرة يستعمل معجون سميك يطلق عليه Fond de Teint وهو يصلح كل عيوب الوجه من آثار الجدرى أو الشمس.. الخ. ويظهر الوجه ناعماً على الشاشة البيضاء. ولاستعماله تبلل الأصابع بالماء ويؤخذ من هذا المعجون ويوضع على الوجه طبقة رقيقة ثم يغطى بطبقة (بودره) يتناسب لونها مع لون البشرة الحقيقي. ثم يرفع ما يزيد من البودرة بواسطة فرشاة نظيفة ناعمة أو منشفة. وقد يستعمل بدلاً من هذا المعجون سائل من كافة الألوان، ويغنى استعماله عن البودرة، ومنه اللون النحاسي، وهو أوفق لون لبشرة المصريين خاصة والشرقيين عامة.

أما الحواجب فتجمل بواسطة الملقاط، فترفع أحياناً إلى أعلى أو تخفض إلى أسفل أو ترسم على شكل نصف دائرة أو ترق حتى تصير كالخط الدقيق أو تزال كلية وترسم بواسطة قلم أسود. ولكن كل هذه الطرق خطأ إذ أنها تكشف عن العظام التي يخفيها الحاجب فتظهر بارزة. فالأوفق أن يزجج الحاجب بشرط ألا يكشف كثيراً عن عظام الجبهة

ويصير أقرب ما يمكن إلى شكل الحاجب الطبيعي ، أما العيون فيستعمل لها قلم الكحل ، ويحدد به خط حول أصول الرموش على ألا يزيد من طول (شرطة) العين من جهة الصدغ ، لأنه علاوة على أن هذه الشرطة تفسد من جمال النظرة فهي تظهر المرأة في سن أكبر من سنها الحقيقية .

أما الجفون فتظل بكحل من لون حدقة العين نفسها ، ولا يظل إلا الجفن الأعلى فقط . جريتا جاربو لا تظل جفونها بل تكتفى برسم خط على الكسرة التي بمنتصف الجفن الأعلى .

أما الرموش فأغلبها صناعي ، وهي صنفان : صنف مثبت على قطعة صغيرة من الكاوتش تلتصق على الجفن ، وصنف على شكل رموش مفردة ويؤخذ منها ويلصق فوق الرموش الأصلية بواسطة (الريمل)

أما الشفاه فتصبغ باللون الأحمر الفاتح من أولها إلى آخرها ثم يخفف الأحمر من وسط الشفة السفلى . وهناك من يحدد شفاهن قبل وضع الأحمر بخط أسود في سمك الشعرة تستعمل له إبرة خاصة ولكن لاتصح بهذه العملية الشافة .

تزيين الشعر

الشعر الجميل لازمة من لوازم الوجه الجميل . والشعر الجميل إذا تعهد حلاق فنان يمكنه أن يخفي بواسطته كثيراً من عيوب الوجه ، ككبر الأذنين أو عرض الجبهة . وأول ما تفعله هاوية السينما هي أن تذهب إلى حلاق ماهر يختار لها التسريحة التي توافق وجهها ولون شعرها . فهناك تسريحة توافق الشعر الأسود دون سواء أو توافق الوجه المستطيل لا المستدير . وفي هوليوود مودة الشعر مصدرها نجمتان شهيرتان . جلوريا سوانسن وجريتا جاربو . جلوريا شعرها طويل ناعم لا أثر للكي فيه ، يساعدها على إظهار جمال شكل وجهها النقي . (برؤفيل) وهي تصفر شعرها

وتلفه من الخلف على شكل دائرتين . أما جريتا جاربو فابتدعت مودة الشعر الذى يتدل إلى أسفل الرقبة من الخلف فلا هو بالطويل ولا بالقصير وهى تضع له أحيانا (البوكل) . أما أرليت فى فرنسا فابتدعت مودة لفحة الريح (كوديفان) وهى تسريحة تليق بوجوه الفتيات وقلبا تصلح لامرأة ناضجة . ولون الشعر لحقته المودة أيضاً ، ومودة هذا العصر هما اللونان البلاطينى واللون الأحمر (أكاجو)

مبدأ الممثل من الناحية الجسمانية والعقلية والخلقية

بخلاف المواهب التى دفعت الممثل إلى احتراف مهنته نجد أن نجاحه فى حياته الفنية متوقف على تنظيم معيشتهم من الناحية الجسمانية والعقلية والخلقية .

قواعد العصر العامة :

لا داعى هنا إلى الحث على النظافة التى تعد فقط لازمة للصحة ، بل هى أكثر من ذلك عنوان لكرامة الفرد ترفعه فى نظر أقرانه .

والممثل فى حاجة إلى الرياضة البدنية ليحتفظ بشبابه ورشاquه خصوصاً وأن العمل فى الاستديو شاق متعب يجعل الممثل متوتر الأعصاب ، ويمثلو أدوار الفنى الأول فى حاجة ماسة إلى الرياضة البدنية ليحفظوا أنفسهم من السمنة ، وليحتفظوا ببجمال وجوههم وطراوتها .

والمثلة أجدر من الممثل بالمداومة على الرياضة . لأن المرأة يلوح عليها الكبر سريعا . ويستحسن فى أوقات الفراغ أن يلجأ الممثلون والممثلات إلى التريض فى الخلوات ، حيث الهواء الطلق ، بعيداً عن ضوضاء المدينة ، ويجب على الممثل أن يتمتع عن أى إفراط فى حياته ، فلا يطيل السهر ولا يكثُر من التدخين لأنه ذو تأثير سيء على الخنجره . خصوصاً وأن السينما أصبحت ناطقة تعتمد على جمال الصوت .

أما إدمان الخمر فله ضرر بالغ خصوصاً الأنواع الشديدة منها كالكوكتيل مثلاً ، ولست فى حاجة لآيين ضرر المخدرات ، وكل يوم نقرأ فى الصحف

عن ضحاياها العديدة : خلاصة القول أن الممثل لا يمكنه أن يوفق في مهته إلا إذا كان صحيح الجسم موفور القوة ، لذلك يجب عليه أن ينام ثمان ساعات على الأقل ، وأن ينظم معيشته وأن يعطى لجسمه الرياضة التي يتطلبها وأن يأكل باعتدال .

الرياضة البرية :

الرياضة البدنية لا فائدة منها ، بل يكون فيها الضرر الجسم إن كانت لا تتفق مع بنية كل فرد ، فقد تكون سميماً تريد أن تنقص وزنك ، أو نحيفاً تريد أن تزيده ، أو لك « كرش » تريد إزالته ، أو مقوس الظهر تريد اعتداله . كل عيب من العيوب الجسمانية له ما يلائمه من التمرينات الرياضية وكل شخص يحتاج إلى تمرينات تختلف في نوعها وطريقة القيام بها والمدة اللازمة لكل تمرين والمكان الذي يقوم فيه بعمل التمرينات . كل هذه الأشياء تختلف حسب بنية كل شخص وسلامته من الأمراض خصوصاً مرض القلب ، فلنكني توفق إلى التمرينات اللازمة لك استشر طبيبك عن حالتك الصحية ثم دعه يكتب لك تقريراً عن هذه الحالة وخذ هذا التقرير واعرضه على أستاذ رياضة ودعه ينتخب لك التمرينات التي تلائمك :

وأنا لا أرى داعياً لشرح بعض التمرينات هنا ، وأكتفي بالإشارة إلى التمرينات التي تكسب الجسم رشاقة ومرونة كتمرينات الانحناء إلى الأمام وإلى الخلف أو تمرينات لف الجذع إلى اليمين أو إلى اليسار فهذه التمرينات تكسب مشيتك وحركاتك رشاقة بحية . أما إذا كنت تشعر أن لديك استعداداً « للكرش » فقم بعمل تمرينات البطن بأن تستلقي على ظهرك ويداك ورجلاك مفرودة ، ثم تقوم بجذعك وتلبس أطراف قدميك بأطراف أصابع يديك ، وهذا التمرين يضر البطن ويساعد على الهضم . وهناك تمرينات خاصة بأنقاص الوزن وهي نفس التمرينات التي تقوم بها الراقصات في معاهد الرقص وهي تتكون من حركات عنيفة تؤدي بنشاط زائد

وتلبس أثناء التمرين سراويل خاصة من الكاوتشوك وفوقها فانلأ أو اثنتين من الصوف . وهناك تمرين بسيط يساعد على تحسين الصحة واعتدال القوام هو المشى . وطريقة المشى هى من أهم ما يلفت نظر المخرج ، فهل تعرف كيف تمشى ؟ ... امش معتدل الرأس وذقنك منخفضة ، أخرج صدرك وأدخل بطنك . ضع كعبك على الأرض أولاً ثم بطن القدم فأطراف الأصابع . مرن نفسك على هذه الطريقة وأنت عارى القدمين . ابدأ المشى ببطء وأنت معتدل القامة .

الولعاب الرياضية والرقص :

إذا كانت الرياضة البدنية تساعد على نمو الجسم وتقويته فالألعاب الرياضية تكسب الجسم رشاقة وشباباً وحيوية . كل ممثل سينما مطالب أن يسبح ويركب الخيل والدراجة وأن يقفز من أعلى حواجز ، ويستحسن أن يكون على إلمام بلعبة التنس والمبارزة والبياردو بما هو مألوف فى الأفلام السينمائية . أما الرقص فهو فن قائم بذاته لأنه مفيد للممثل السينمائي إذ قلما يخلو فلم من حفلة راقصة لأن الرقص يكسب الجسم مرونة والحركات رشاقة .

النظام الغذائى :

الرجل العصرى هو الذى ينتخب ألوان طعامه من النوع الذى تكثر فيه (الفيتامينات) التى تقيد الجسم . والممثل السينمائي محتاج إلى غذاء خفيف مغذ ، وهذا ما نجده فى الخضراوات والفواكه . أما اللحوم فقائمتها الغذائية محدودة علاوة على أنها عسرة الهضم .

ويمكن أكل اللحم مشوياً فى وجبة واحدة كل يوم بكمية قليلة . وهناك نظام غذائى للنحافة تتبعه ممثلات هوليوود وهو كما يلى :

الفطور — كوبة من عصير البرتقال أو عنقود عنب وفنجان قهوة من دون سكر . قطعة عيش مدهونة بالعسل

الغداء — كوبة من عصير الطماطم . فنان شاي أو قهوة من دون سكر ،
صحن شوربة .

العشاء — فنان من عصير الفواكه - سلطة طماطم وخس مايونيز
بالزيت والليمون - كستلية واحدة مشوية .

الوقاية بالجسم :

أهم شيء بعد الرياضة والنظام الغذائي هو التدليك الذي يساعد الحركة
الدموية في سيرها ويكسب الجلد نعومة ويقيه من الطفح والبثور ومن
جميع الأمراض الجلدية . أما حمام الشمس فهو مفيد لأن الأشعة فوق
البنفسجية تفيد الجسم . ولكي يكتسب الجسم اللون النحاسي الجميل دون
أن يلهب من حرارة الشمس يجب دهن الجسم بزيت جوز الهند .

والآن أذكر لك بعض نصائح متبعة في معاهد التجميل في هوليوود :
— لا تغسل وجهك بالماء الساخن والصابون إلا عند النوم ثم أتبع
ذلك بصب ماء بارد على وجهك .

— نظف وجهك بالكريم ، وذلك وجهك بقليل منه بواسطة أصابع
يديك في حركة دائرية .

— إذا كان جلد وجهك ناشفاً فادهنه كل ليلة بزيت الزيتون واتركه
لمدة عشر دقائق ثم امسحه بقطعة من القطن .

— إذا كان شعرك ناشفاً قائماً لا لمعان فيه فاستعمل المستحضرات
الزيتية فإنه يكتسب نعومة ولمعانا .

— إذا كان في وجهك نمش فلا تأكل الألوان التي بهامواد حديدية لأن
النمش ناتج عن كثرة الحديد في الدم . وعليك بتدليك وجهك بعصير الليمون
وأن تشرب عصير الليمون مخلوطاً بماء ويكربونات الصودا على الريق
لمدة أسبوع .

— اغسل عينيك بمحلول البوريك كل صباح وكل مساء واجلس لمدة عشر دقائق في مكان قليل الاضاءة لتريح عينيك .

— إذا كانت مسام وجهك واسعة فادهن وجهك بعد غسيله في الليل ببياض بيضة ثم اتركها تجف ثم اغسلها بماء بارد فهذه العملية تشد الجلد وتكسبه نعومة .

— اعتن بأسنانك فاغسلها بالفرشاة والمعجون بعد كل أكل . تغرغر كل صباح وكل مساء بروح التنعاع مخلوطاً في كوبه ماء ولا تنس زيارة طبيب الأسنان كل ثلاثة أشهر .

— اعتن بتقليم أظافر يديك ورجليك أى بعمل (المانيكور) و (البديكور) وخصص لذلك خمس دقائق كل يوم بدلا من أن تعب نفسك فيهما الساعات الطوال كل أسبوعين .



تكلما عن حياة الممثل من الناحية الجسمانية ، والآن نتكلم عن الناحيتين العقلية والخلقية . فأكثر ممثلي السينما حاملون اليوم لشهادات عليية عالية ، فمنهم من كان مهندساً أو صحفياً أو أستاذاً في الجامعة أو دكتوراً في الفلسفة ، وعلى كل حال فالممثل السينمائي رجل مثقف إذا لم يتمكن من التحصيل في المدارس فإنه يسعى اليه بنفسه بما يقرأه من كتب أو يزوره من متاحف ومعارض وبلدان . والقراءة التي تفيد ممثل السينما هي قراءة الروايات المسرحية خصوصاً روايات شكسبير وموليير وراسين وجوته لأن هؤلاء كان لهم تأثير عظيم على المسرح ولا يمكن فهم التمثيل على حقيقته إلا بالتعمق في دراسة مؤلفاتهم . ولكي تستفيد من قراءة الروايات التمثيلية اقرأها بصوت عال واجعل ما تقرأه يمر بذهنك قبل أن يلفظه لسانك ، وهذا يساعدك على فهم العواطف التي يتضمنها الحوار ، وحاول أن تحفظ الأجزاء أو المشاهد التي تروك في المسرحيات التي تقرأها فذلك يقوى ذاكرتك .

وإن نصحتك بقراءة شكسبير وموليير وغيرهم من كبار المؤلفين «الكلاسيك» فليس معنى هذا أن تهمل المؤلفين المعاصرين . كلا فالمعاصرون يعبرون عن روح العصر الذى تعيش فيه . والكلاسيك القدماء يعبرون عن روح عصرهم ، ولو أن العواطف البشرية لم تتغير فى أى عصر من العصور إلا أن البيئة والوسط يختلفان .

اقرأ أيضاً لكبار كتاب القصص وحاول أن تتخيل ما تقرأه من وصف دقيق لمنظر طبيعي أو لمنزل أو لإنسان أو لحيوان ، فإن هذا ينمى ذوقك الفنى ويجعلك أدق إحساساً فى تقدير الجمال وكذا لا يفوتك التحقق فيما تقرأه من تحليلات نفسية لشخصيات الروايات المسرحية لأن الممثل الذى يمكنه أن يدرك نفسية أشخاص الرواية ويفهمها على حقيقتها هو أدق إلى النجاح من ممثل لا يفهم عن أشخاص الرواية إلا أن هذا ملك وذاك وزير الخ . وإذا أردت أن تثقف نفسك أكثر من ذلك فاقرأ الكتب التاريخية وتاريخ الفنون وتاريخ حياة الملوك والعظماء .

أنهموه المحمى :

كثيراً ما تقسو الصحف على الممثلين والممثلات وتهتمهم بالانحطاط الخلقى وتصف أوساطهم بيؤر الفساد وهى فى ذلك لا تستثنى أحداً ، بل الجميع فى نظرها فساق فجار ، وهذا ظلم ، إذ أن كل مهنة فيها الطيب وفيها الفاسد ، فالمحاماة والطب والتجارة الخ فيها المخلص لعمله ، الشريف ذو الضمير الحى وفيها الدنيء الذى يأتى أحط الموبقات مستتراً وراء مركزه أو سلطته . فهل يأتى اليوم الذى تنصف فيه صحافتنا المصرية الممثلين والممثلات وتعاملهم معاملتها للعائلات الراقية التى تنستر على عيوبها وتخفى فضائنها .

أما ما نريد من الممثل أو الممثلة أن يتحلى به من الصفات الطيبة فأولاً : التواضع ، لأن الغرور الذى يستولى على الممثل عند ما يصادف نجاحاً يجعله يقنع بما وصل إليه ويقتل فيه روح التقدم والطموح .

ثانياً — أن يقدس مهنته فيعيش من أجلها فقط وأن يقصر بل يقف
بجهوده عليها

ثالثاً — أن يحافظ على مواعيد العمل ، وليعلم أن كل دقيقة يتعطل فيها
العمل تكلف الشركات السينمائية مئات الجنيهات ، فليقدر المسؤولية الملقاة
على عاتقه وما يترتب على تأخيره من خسائر للشركة التي تعاقدت معه .
أن يحترم العقد الذي يربطه بالشركة التي يعمل بها فيضحي بكل شيء
في سبيل تنفيذه .

وأخيراً احترم نفسك وعملك ورؤساءك وزملائك . وخلاصة القول :
قم بواجبك تسترح وترح .

نظام شركات السينما في الخارج

الشركات السينمائية في الخارج هي مثال لدقة العمل ، وجدير بنا ونحن في فجر نهضتنا السينمائية أن نقف على أنها إذا أردنا تقدماً لهذا الفن عندنا .
والشركة السينمائية في الخارج تنقسم الى ثلاثة أقسام .

١ - القسم الإداري المالي .

٢ - القسم الفني .

٣ - قسم النشر والاعلان .

فالقسم الأول يتكون من مدير الشركة ومن مدير الانتاج ومن مجلس الادارة وغالباً يكونون هم أنفسهم ممولو الشركة واختصاصهم الصرف على الأفلام ، وتقدير ما يصرف على كل فيلم دون تقتير أو تبذير ويستعينون لذلك ببعض الخبراء والاختصاصيين . وهم أيضاً الذين يحددون عدد الأفلام التي تخرج سنوياً حسب رأس مال الشركة وأهمية هذه الأفلام . وهم يتعاقدون مع المخرجين والممثلين والممثلات ويدفعون أجور الموسيقيين وكتاب السيناريو، والمصورين، ومهندسي الصوت والضوء والكيمارس وعمال الورش من نجارين وحدادين وقاشين الخ . وهم الذين يبنون الاستديوهات لحسابهم أو يؤجرونها ، لأنه ليس من الضروري أن تملك كل شركة سينمائية استديو خاصاً بها . . . وعلاوة على ذلك فهم يعينون الوكلاء والمتعهدين في مختلف البلدان لتوزيع أفلامهم في أنحاء العالم فتريد بذلك أرباحهم عما إذا اقتصر على عرضها في بلادهم فقط .

أما القسم الثاني وهو الفني فيحوى كل من يتكاتفون على إخراج الفيلم من مخرجين وممثلين وممثلات وكيمارس وباقي الفنانين المذكورين في القسم

الأول نضيف اليهم العمال الذين يحمضون الفيلم ويركبونه وعلى رأس هؤلاء جميعاً يوجد مشرف فنى يكون فى الأصل مخرجاً كبيراً، ففى شركة أوفالامانية يعمل جميع مخرجى الشركة تحت رقابة أريك بومر وهو يسدى لهم النصيح ويساعدهم فى اختيار أبطال الرواية وكل ما يلزم لها من إصلاحات فنية واختيار مناظر خارجية وممثلين وممثلات. وفضل هذا المشرف - ويشترط أن يكون رجلاً خبيراً أدار عدة أفلام ناجحة - هو إعطاء الفرصة للمخرجين الناشئين ليظهروا مقدراتهم .

واختصاص هذا القسم هو لإخراج الفيلم متقناً من الوجهة الفنية وفقاً للبال المقدر له من مجلس إدارة الشركة ومدير الإنتاج . أما القسم الثالث وهو قسم النشر والاعلان فهو الذى يقوم بعمل الاعلانات للشركة سواء أكانت فى الصحف أم الاعلانات الملونة التى تلصق فى الطريق، وعلاوة على ذلك يقوم بعمل الصور الفوتوغرافية لبعض المشاهد الهامة للفيلم وتعرض عادة بمدخل دور السينما . وهو الذى يرسل للصحف تاريخ حياة الممثلين والممثلات ، مكتوباً بأسلوب طريف وهو الذى يذيع الأشاعات الكاذبة عن النجوم والكواكب حتى يزيد اهتمام الجمهور بهم وبهن .

وهذه الأقسام الثلاثة المذكورة يكمل الواحد منها الآخر وكل فرد من هذه الأقسام مسئول عن عمله أمام مجلس إدارة الشركة . والتكاتف بين أفراد الشركة أس فجاجها وإلا فالقشل ينتظرها وبالتالي الخراب .

مسئولية أفراد الشركة السينمائية

مدير الشركة :

يمثل مجلس إدارة الشركة ويعمل على أن يسير دولا ب العمل كما يجب وأن يزيد موارد الشركة وربحها ، وأن يضم إلى الشركة كل الأفراد الذين وقد يعاونونه فى عمله . يختار مع مدير الإنتاج جميع روايات الموسم ويحدد عدد هذه الأفلام فى بده كل عام ، ويعمل ميزانية لهذه الأفلام .

مدير الإنتاج :

هو الوساطة بين القسم المالى وبين القسم الفنى ، هو الذى يحدد مع المخرج المصاريف اللازمة للفيلم ، ويعمل دائماً على ألا تزيد المصاريف عن المبلغ المقدر لاجراج الفيلم ويعمل بذلك جدولاً يسير المخرج وفقاً له .

المخرج :

هو وحده مسؤول عن نجاح الفيلم من الناحية الفنية وكل من يعمل فى الفيلم من ممثل ومصور ورسام الخ ، يأخذ رأيه فى كل صغيرة وكبيرة . والمخرج هو روح الفيلم وهو خالقه ، وسنفيه حقه عند ما نطرق موضوع الاجراج .

المصور :

وهو المسؤول عن جمال الصور وحسن الاضاءة ، والمصور البارع ينسبنا بصوره الجميلة تفاهة الموضوع وسخف الاجراج .

ساعد المخرج :

هو الذى ينفذ أوامر المخرج ويدرب المجمع فى الأفلام التى تحتاج إلى عدد كبير من الكبارس وهو ساعد المخرج الايمن الذى يقوم بكل مشاق الاجراج أى أن المخرج يفكر ويأمر ومساعدته ينفذ .

لأب السيناريو (السيناريست) :

هو الذى يكتب القصة السينمائية على شكل سيناريو مقسم كما بينا فى قسم السيناريو وهو الذى يحول الأقاصيص والقصص والمسرحيات إلى سيناريو مقسم أى معد للاخراج .

عامل الموتاج :

هو فنان يعدد اليه بتركيب الفيلم ، وإن كان بارعا فإنه لا يكتفى بلصق أجزاء الفيلم المختلفة بطريقة آلية ، بل يحاول أن يداوى عيوب الاخراج بمهارته وإعطاء الفيلم التوقيع والتوازن اللازمين .

مهندس الصوت :

مسؤول عن حسن تسجيل الأصوات والأغاني والحوار وكل ماله تأثير على أذن المتفرج .

مهندس المناظر :

يضع تصميم المناظر ويعمل لها أشكالا مصغرة (ما كيت) وبعد موافقة المخرج عليها يشرف على تنفيذها بداخل الاستديو أو خارجه .

الربحسیر :

ومهمته إحضار الكبارس والممثلين في مواعيدهم والتعاقد معهم والسهر على راحة كل من يعمل في الفيلم وتجهيز الأكل إن كان هنالك مناظر خارجية ، وكذا تسهيل المواصلات كتأجير سيارات أو خلافة وهو يراقب ملابس الكبارس ويعمل جهده ليجعلهم تامى الأناقة ، وهو الذى يوقع العقوبات والغرامات ، ومهمته أيضاً تنسيق الأثاث فى المناظر وشراء وتأجير كل ما يلزم للفيلم من نحت أو زخرفة أو ملابس . لأنها أشق مهنة فى عالم السينما وتحتاج لشباب مملوء حيوية ونشاطاً .

الايخراج السينمائي

كيف تكون مخرجاً سينمائياً ؟ !

هذا سؤال يصعب الجواب عليه حتى من كبار المخرجين أنفسهم ، لأن الاخراج السينمائي ليس له نظريات ثابتة كالمرسح ، بل كل مخرج له ذوقه وله طريقته الخاصة ، ولو أن هذا المخرج نفسه يتعذر عليه معرفة ذوقه الشخصي وطريقته الخاصة ، وإلا لا يمكن أن يدرسها لسواه . وطالب الاخراج يجب أن يكون دقيق الملاحظة ، فإذا زار استديو وشاهد مخرجاً يقوم بعمله ، فليراقبه ليرى كيف يحرك الممثلين وكيف يصلح لهم أغلاطهم ، وليراقب (الحيل) التي يلجأ إليها في بعض مواقف الفيلم . يراقب طريقته في إحداث التأثير وأسلوبه في الاخراج . وعلى طالب الاخراج أن يجتهد في أن يرى أكبر عدد ممكن من المخرجين أثناء عملهم وليقارن بين أذواقهم المختلفة ، ولا شك أن الذي سيعجبه في اخراج كل منهم سيعلق بذهنه مكوناً ذوقه الخاص وأسلوبه الخاص عندما يطرق الاخراج بنفسه .

أما الطريقة المثلى لتعليم فن الاخراج فهي أن يعمل الطالب مع مخرج كمساعد له ، وليس معنى هذا أن المخرج سيليقي عليه دروساً في فن الاخراج كلا ، بل عليه هو أن يعتمد على ذكائه ودقة ملاحظته (ليسرق المهنة) . ويصادف طالب فن الاخراج مخرجين من أمزجة مختلفة : فهذا مخرج تنقصه قوة الإرادة ، تجده يخضع لآراء من حوله كالمصور ومهندس الضوء ، ولذا تجد الفيلم الذي يخرج به لا يحمل طابعاً خاصاً يدل على مخرجه ، وهناك المخرج الذي يترك حرية زائدة للممثلين والممثلات ويقصر مجهوده على اصلاح غلطاتهم دون أن يتحكم في حركاتهم والقائهم ، وهناك المخرج العبقري الذي يشرح الفيلم موقفاً موقفاً ويوصي الممثلين والممثلات أن يقوموا بأدوارهم دون تصنيع

وترى في إخراج المعجزات ، وهناك المخرج العصبي الذي يثور لأقل هفوة يرتكبها ممثل ، وهناك المخرج الرزين الهادئ الذي يدرك أن التمثيل يتوقف على صفاء مزاج الممثل ، حتى إنه في حالة خطأ هذا الأخير فإنه يطيّب خاطره ويقول في ظرف إنمأى الممثل ممثل كما يجب ، ولكن في إمكانه أن يمثل أحسن ويندج أكثر في المرة المقبلة . وهكذا تسود روح الوثام بين المخرج والممثلين وهذا لصالح العمل ونجاحه . هناك المخرج الذي يمتاز بأسلوب خاص ، يعرف به ، ومن هؤلاء أو أعظم هؤلاء شارلى شابلن وأريك فون ستروهم ولوبتش وكابرا . فكل من هؤلاء تجد في قبلة كل تفكيره وعواطفه وبعض ما جرى له في حياته وبعض مشاهدات وذكريات ثارت في نفسه . وفي فرنسا مخرج واحد أمكنه أن يحتفظ بأسلوب خاص هو رينيه كلير الذي تميز أفلامه بالروح الباريسية والتي رغم باريسيتها تلاقى نجاحاً هائلاً في أنحاء العالم . بينما باقى مخرجى فرنسا يحاولون تقليد الأفلام الأمريكية . وهناك المخرج التجارى الذى يخرج أى قصة تعرض عليه ولو أنه لا يحب بها ولا تؤثر في نفسه وهذا لا يصح مطلقاً أن يسمى مخرجاً بل صانع أفلام . أمامك مجموعة وافية لطباع وعادات وأذواق وأساليب وطرق المخرجين . عليك أن تتبع منها ما يوافقك ويلائمك . أما وقد صرحت بأن الطريقة المثلى لتعلم الإخراج هي العمل كمساعد المخرج فأنى سأشرح هنا اختصاصه ونصيبه من العمل :

(١) أن يهتم بدق الإخراج وبه تكتب نمرة المنظر ومدة تصويره بالثواني وعدد أمتار الفيلم الذى صور ونوع المنظر إن كان صامتاً أو ناطقاً وإن كانت الاضاءة تدل على نهار أم ليل ، ويكتب من كل ورقة ثلاثة (بالكاربون) . واحدة تعطى لمعمل التحميص والثانية تعطى لمعامل المونتاج والثالثة تحفظ للمخرج .

(٢) أن يقوم بمساعدة المخرج في عمل جدول العمل ، وبه يذكر جميع النمرات التي تصور في منظر واحد وعند مناظر الفيلم الداخلى والخارجى منها وعدد الممثلين والممثلات والكبارس الذين يظهرون في كل منظر مع

ذكر ملايسهم والاكسسوار وذكرو نوع كل منظر إن كان يصور نهراً أو ليلاً وناطقاً أو صامتاً . ومن جدول العمل يمكن تقدير عدد أيام العمل لكل ممثل وممثلة .

(٣) أن يكون لديه دفتر يقيد به تصحيحاً لقائمة تكاليف الفيلم التي قدمت للشركة ويقسم الصفحة إلى أربعة أقسام: القسم الأول يذكر فيه الثمن أو الأجر الذي ذكر في القائمة الأصلية ، والقسم الثاني يذكر فيه الثمن الذي صرف في الواقع ، والثالث يذكر فيه الفرق في حالة التوفير ، والرابع الفرق في حالة الخسارة أو الزيادة .

(٤) عليه أن يعين عداد الكهرباء صباحاً ومساءً حتى يعرف قيمة الكهرباء التي تصرف يومياً .

(٥) عليه أن يحصر عدد العمال من (ميكانست وكهربائيين) حتى لا تضاف إلى أجور العمال أجور لعمال اضافيين ، وعليه أن يخرج العمال الزائدين الذين لن يحتاج إليهم حتى يوفر أجورهم

(٦) عليه ملاحظة الممثلين والممثلات أثناء التمثيل وتدوين أوصاف ملايسهم وكل ما يحملون من ساعة أو خاتم أو جريدة أو كتاب أو ... وهذا مهم جداً لوصل المناظر بعضها ببعض . وإليك مثالا آخر : منظر صور يوم الثلاثاء مساءً هو الآتي :

بطل الرواية يخرج من غرفة ويده اليمنى جريدة مطوية وعلى رأسه طربوش

وأول منظر يصور في صباح اليوم التالي هو مرور بطل الفيلم إلى الغرفة المجاورة للغرفة التي صورت بالأمس - فتجده إذا لم يدون مساعد المخرج كل الملاحظات اللازمة نجده عارى الرأس وليس يده جريدة ، أو يده اليسرى الجريدة ولكن مفتوحة .

وهذا المثال يريك الأهمية التي تترتب عليها دقة ملاحظة مساعد المخرج .
ويعهد بهذه المهمة في أكثر الأحيان إلى فتاة تسمى ملاحظة السيناريو
(Script Girl) وهي تعد مساعدة للمخرج . ويعهد إليها أيضاً بما يلي

(٧) أن يرسم رسماً كروكياً للنظر الذي يبدأ بتصويره ، وعلى هذا
الرسم تظهر أما كن الآثار والتحف والأبسة . وآلة التليفون والكتب
وموضعها فوق المكتب . فإذا احتاج الأمر إلى رفع كرسي أو مكتب
من مكانه حتى توضع مكانه الكبير ، فعلى مساعد المخرج أن يعين أما كن
أرجل الكرسي بالطباشير ، حتى إذا أعيد إلى مكانه يعاد إلى مكانه الأصلي .

(٨) على مساعد المخرج أن يقيد عنده ساعة بدء العمل في الصباح
وساعة انتهائه في المساء . وإذا تعطل العمل لحادث ما فعليه أن يذكر هذا
الحادث ومدة العطل والساعة التي بدأ فيها العمل ثانية .

(٩) على مساعد المخرج أن يفهم الكبارس أدوارهم ويشرح لهم ما يجب
عليهم عمله

(١٠) وأخيراً على مساعد المخرج أن ينبه المخرج إلى الأغلط التي
يرتكبها الممثلون أثناء التمثيل وتفوت على المخرج ملاحظتها .

ونصيحة أخيرة لطالب الإخراج : أن يكثُر من مشاهدة الأفلام القوية
منها والضعيفة . القوية ليتعلم منها آخر ما وصل إليه فن السينما من تجديد
في الحرفة وفي الإخراج والتمثيل والحيل ، والضعيفة ليربّي عنده روح
النقد ، لأنه إذا عرف أغلط الغير يحذر أن يقع فيها بنفسه .

الاستعداد لاختراع الأفلام

اختيار الاستديو :

اختيار الاستديو له أهمية عظيمة للشركات الصغيرة التي ليس لها استديو خاص ، لأن أجور الاستديوهات تتفاوت حسب كبر أو صغر مساحتها ، ودقة الآلات المستعملة بها وإكلها وبراعة الفنيين والعمال الذين يعملون بها . ويحسن أن يوجد استديو هان بدلاً عن واحد . واحد يمثلون فيه بينما الآخر تبنى فيه المناظر التالية ، وهذا أوفر للوقت والمال .

ويراعى في إيجار الاستديو المناظر التي تتخلل الفيلم ، فإذا كان هناك مشاهد تجري في محكمة أو في مسرح أو في قصر الخ مما يحتاج إلى مكان فسيح لبناء المنظر اختيار الاستديو واسعاً على عكس ان كانت المناظر تجري كلها في غرف عادية ، فيحسن إيجار استديو صغير وهو يسع أربع غرف تبنى فيه في آن واحد بينما منظر المحكمة أو في المسرح أو في بهو القصر يحتل استديو كبيراً بأكمله .

اختيار المناظر الخارجية :

أما اختيار المناظر الخارجية فله أهمية لا تنكر في نجاح الفيلم ، فيجب على المخرج أن يقوم بزيارة الأماكن التي سيقع فيها الفيلم ويختار منها الأليق الذي له قيمة تصويرية خاصة Pittoresque ويأخذ الأذن من الحكومة إن كانت المناظر واقعة في أراضي الحكومة أو من الأهالي إن كانت في ملك الأهالي وهذا تسهلاً للعمل ولكسب الوقت

اختيار الممثلين :

الممثل هو الكل في الكل ، هو الذي يجذب الجماهير ، لذلك يدق المخرجون في اختيار ممثلهم وممثلاتهم خصوصاً إذا كانوا ممن لم يسبق لهم الظهور

على الشاشة . وفي هذه الحالة يجب اختبارهم في استديو صغير يبنى فيه منظر بسيط يستعمل لهذا الغرض . ويستحسن أن يقوم الممثلون الذين يراد اختيارهم بمشاهد من الفيلم الذى سيمثلونه ، وفي ذلك مران لهم وللخرج والمصور ، ويشترط لقبول الممثل أو الممثلة ثلاثة شروط :

(١) من جهة المخرج : يجب أن يكون الممثل والممثلة قادرين على التمثيل والتأثير والتعبير .

(٢) من جهة المصور : يجب أن يكون الممثل أو الممثلة جعيلا فى الصورة من أكبر عدد ممكن من زوايا لقط الصورة ، وهذا الاختبار يساعد المصور على معرفة نوع الاضاءة الذى يحتاجه الممثل أو الممثلة .

(٣) من جهة مهندس الصوت . نوع صوت الممثل أو الممثلة فى مختلف طبقاته .

ملحوظة : يجب أن يكون الممثل والممثلة متسكرين (عاملين ميكياج) أثناء الاختبار إما بنفسهم أو بواسطة إخصائى فى الميكياج إن كانوا لا يحسنون عمله .

هذا الاختبار هو لممثلى الأدوار الرئيسية . أما ممثلو الأدوار الثانوية الكبارس فلا داعى للتدقيق فى اختيارهم بل يكتفى بالصور التى يقدمونها للشركة لمعرفة صلاحيتهم من عدمها .

اتعاقد مع الممثلين :

جرت العادة أن يتعاقد الممثلون مع شركاتهم ، وهذه العقود تحفظ حقوق الطرفين ، أى الممثل والشركة معاً . يجب أن يذكر فى العقد مرتب الممثل . وهل هو عن الفيلم أو عن عمله اليومى ؟ أو هو مرتب شهرى ؟ مع ذكر مدة التعاقد . ويجب أن تحتفظ الشركة بحقها فى استدعاء الممثل بعد انتهاء الفيلم لاعادة بعض المشاهد التى قد تفسد أثناء الطبع أو التحميص الخ .. . ويعين للممثل أو الممثلة أجر يومى لهذا العمل الاضافى يفوق الأجر الذى

يتقاضاه عن يوم العمل العادى . ويحتفظ الممثل بحقه فى علاجه على حساب الشركة إذا مرض أثناء العمل وعلى دفع تعويضات إذا أصابه أى عاهة أو أصابه أى ضرر أثناء إخراج الفيلم . ويعين فى العقد المحكمة التى تفصل فى النزاع الذى قد ينشأ بين الطرفين المتعاقدين، ويكتب العقد من نسختين أحدهما للممثل والاخرى للشركة .

تحديد زمن عرضه الفيلم :

تحديد زمن عرض الفيلم يتوقف على حساب الزمن الذى يتطلبه كل مشهد، ويعتمد فى ذلك على طول الحوار والمدة التى يتطلبها كل مشهد صامت أو متكلم . ومجموع المشاهد يحدد مدة عرض الفيلم إذا علمنا أن ٢٤ صورة تمر فى ثانية وأن كل متر من الفيلم يمر فى ثانيتين بالتقريب ، ولهذا التحديد فائدته لأنه يقدر لنا الكمية اللازمة من الشريط .

دراسة المناظر :

دراسة المناظر هامة جداً ، لأنه إذا دققنا فى اختيار المناظر الخارجية فن باب أولى أن ندقق فى دراسة المناظر التى نشيدها فى الاستديو . فكثيراً ما نقرأ لكتاب السيناريو وصفاً لمنظر كالاتى :

« يتحول جورج من الباب إلى النافذة وينظر من خلف الزجاج » . دون أن يذكر أن هنالك بين النافذة والباب مائدة يلف حولها جورج فى المشهد التالى، والمخرج اللبق يجب أن يرسم جميع مناظر روايته رسماً كروكياً يثبت فيه كل الذى سيظهر فى الفيلم من مناظر وأثاث وتحف ، بذلك يوفر على نفسه عناء التخمين والتردد أثناء بناء المناظر .

وهذه الدقة يتوقف عليها حسن التوقيع Rythme الذى تكلمنا عنه فى باب السيناريو وهو الذى يكسب الفيلم التسلسل والانسجام فى تتابع المناظر . ويجب أن يجتمع المخرج والمصور ورسام المناظر ليضعوا التصميم

النهائي لبناء المناظر، لأن هنالك مسائل فنية دقيقة لها علاقة بفن التصوير السينمائي أهمها ما يلي

(١) يجب تحديد زوايا لقط كل منظر على حدة ويترتب على ذلك أن هنالك أجزاء من المنظر قد تبنى ولكن لا تظهر عند التصوير فيحسن الاستغناء عنها وتوفير تكاليفها، ويجب أيضاً تحديد موضع النوافذ والأبواب

(٢) تحديد الاضاءة لكل منظر وعدد مركبات وطائرات الضوء وموضع الألواح الخشبية التي تتركب عليها هذه المصابيح، ويجب مراعاة أن جوانب المنظر والسقف لا تمنع مرور الضوء.

(٣) تحديد لون المنظر Décor لأن الألوان لا تظهر جميعها بوضوح تام، فبعضها يظهر جميلاً كالرمادي والأزرق، وبعضها لا يظهر جميلاً كما هو في الطبيعة، وكلنا لاحظنا لون الطرايش الحمراء في أفلامنا المصرية تظهر مائلة إلى البياض.

(٤) ومن اطلاع المصور على نسخة السيناريو المقسم يمكنه أن يعين الآلات اللازمة للقط بعض المناظر مثل المصعد لأخذ المنظر المصور من أعلى في حركة نزول أو صعود. والعربة لتصوير المناظر التي تتبع الممثلين فيها أثناء سيرهم الخ. وتحديد نوع العدسات اللازمة لكل مشهد.

قائمة تاليف الفيلم :

لعمل هذه القائمة يجتمع مجلس يضم مدير الشركة ومدير الإنتاج والمخرج والمصور ورسام المناظر والريجيسير ويقدررون فيما بينهم التكاليف اللازمة وهي المصاريف الآتية :

(١) إيجار الاستديو

(٢) أجور الممثلين

(٣) أجر المخرج

(٤) أجر المصور

- (٥) أجر الريميسير
- (٦) أجر كاتب السيناريو
- (٧) تكاليف الاضاءة
- (٨) أجور عمال الاستديو فى الساعات الاضافية
- (٩) تكاليف بناء المناظر
- (١٠) تكاليف صنع أو إيجار الاثاث
- (١١) تكاليف الاكسسوار
- (١٢) تكاليف الملابس
- (١٣) تكاليف انتقال الفرقة خارج الاستديو لتمثيل المناظر الخارجية
- (١٤) المصاريف الثرية للممثلين أثناء رحلاتهم لتمثيل المناظر الخارجية
- (١٥) ثمن الشريط السالب والموجب للصوت وللصورة والعرض للنسخة (الاستندار)
- (١٦) تكاليف المعمل
- (١٧) تكاليف الموتاج
- (١٨) تكاليف موسيقى الفيلم
- (١٩) تكاليف النشر والاعلان (فى الصحف وإعلانات الحائط والبروجرام والصور التى تعرض بمدخل دور السينما الخ...)
- (٢٠) أجور المكياج والتزيين
- (٢١) تأمين على حياة الممثلين ضد أخطار الاستديو وعلى الفيلم ضد الحريق
- (٢٢) أجور مساعدى الاخراج والتصوير والريميسير
- (٢٣) أجرة صالة عرض لعرض أجزاء الشريط التى يتم إخراجها
- (٢٤) أجور المدير المالى ومدير الاتاج وموظفى الإدارة والتوزيع
- (٢٥) يضاف الى المجموع عشرة فى المائة للمصاريف الطارئة

الحيل السينائية

يحسن بنا ونحن نتكلم عن الحيل أن نذكر القديم منها الذى ما زال له تأثير على الجمهور كلما شاهدته فى فلم من الأفلام . ولنبداً بالبطء والسرعة فى التصوير... إذا أردنا إظهار مناظر بطيئة على الشاشة وجب علينا حين التقاط المناظر (بالكاميرا) أن نلتقطها بسرعة فائقة . وبالعكس نلتقط المناظر ببطء فائق إذا أردنا أن نشاهدها على الشاشة تتحرك بسرعة هائلة . ويمكننا أن نجعل الأشخاص تتحرك كالدى التى بها زمبرك (زمباك) وذلك بحذف بعض صور على طول الشريط فتأتى الحركات غير كاملة وغير منسجمة كحركات الرجل الميكانيكى ، وبعكس مرور الشريط فى طريقه بداخل الكاميرا يمكننا أن نحصل على صور تتحدى كل قوانين العقل، فرى رجلا ينفطس فى الماء ثم يخرج من الماء ثانياً ويرتفع فى الفضاء حتى يصل إلى المكان العالى الذى قفز منه . وبهذه الطريقة يمكننا أن نصور رجوع حيوان أو وردة إلى نشأتها الأولى . فالثور الكبير يصغر ويصغر حتى ندخله فى بطن أمه ، والوردة تصغر فتصير زنبقة ثم بذرة ثم تختفى فى جوف الأرض . ويتسنى ذلك بتصوير العكس وهو الأرض فارغة ثم وضع البذرة ثم تكبر وتكبر ، وكذلك البقرة وهى تلد ، ثم يكبر العجل فيصير ثوراً . وهناك معامل خاصة تقوم بمثل هذه التجارب العلمية . وتوضع الكاميرا فى زوايا خاصة يمكننا فيها أن نظهر مواقف ومشاهد يصعب على المتفرج تصديقها ولو أنها فى غاية البساطة والسهولة ، فيمكننا إظهار رجل يتسلق حائطاً ناعماً لا تتوء فيه ولا بروز أو رجل معلق بالسقف . وكل هذا عماده اختيار زاوية التقاط المنظر . ويأتى بعد ذلك تداخل المناظر بعضها فى بعض،

فشخص يحل محل آخر ومنظر يحل محل منظر ثان وذلك باختفاء تدريجي ومزج الصورتين معاً ثم بظهور تدريجي . ويتوصل إلى ذلك بواسطة قفل حاجز الكمرا تدريجياً أثناء تصوير الشخص أو المنظر الثاني وفتح حاجز الكمرا تدريجياً .

وأغرب من ذلك نظرية التبديل وهي أن نقف الكمرا بعد التصوير في مكان معين ثم تأتى بشخص آخر في مكانه وتبدأ التصوير وهذه النظرية تستعمل في وقوع شخص في هاوية فيصور تمثالاً لشخص من القطن يسقط ثم نقف الكمرا وتأتى بالشخص فتطرحه على الأرض وتصور له جرحاً بالغاً بواسطة المكياج ثم تبدأ التصوير ثانية ، وهكذا تستعمل هذه الطريقة في كل المخاطرات التي لا يصيب الممثلين منها أقل ضرر

ومن الحيل المألوفة أيضاً استعمال المناظر المصغرة (الماكيت) فإذا أردنا تصوير منظر يمثل احتراق منزل أو غرق باخرة فنصنع منزلاً وبخرة صغيرين يشابهان الأصل تماماً في نسبة الحجم والأبعاد ، ثم نصور المنزل والباخرة في كافة المناظر التي تقتضى ظهورهما في الفيلم إلا في منظر الحريق والغرق فنستبدلها (بالماكيت) وهناك طريقة استعمال الستائر السوداء التي لا تؤثر على الفيلم السالب ، فيمكننا تصوير جانب من الشريط ثم نعيده ونصور جانباً آخر ، فيمكننا أن نجعل الممثل الواحد يمثل دورين أو أكثر في منظر واحد . ويمكننا أيضاً أن نصور الممثل على أبعاد مختلفة ، فإذا عرضت المناظر على الشاشة خيل إليك أنه يكبر فجأة . وهناك من يصورون الأشخاص أنفسهم ، ومنهم من يفضل تصوير انعكاسهم على مرآة . ومنهم من يفضل الاستغناء عن الستائر واستبدالها بجواجز سوداء توضع بين الشريط وبين العدسة أو على العدسة نفسها

وأحدث اختراع في فن الخداع والحيل هو اكتشاف نظرية (الدانتج) التي تمكنتنا من تصوير مناظر طبيعية بداخل الاستديو، وذلك بأن تصور المناظر الطبيعية المطلوبة على شريط ثم يعرض بداخل الاستديو على لوح زجاجي كبير يتحرك أمامه الممثلون والممثلات ويصورون مرة ثانية بالكاميرا فيظهرون كأنهم يسرون حقيقة في هذه المناظر. وبهذه الطريقة صور فيلم الأذغال المشهور (تريدر هورن) ومناظر الشوارع التي تظهر لنا من زجاج السيارات أو المناظر الطبيعية التي تلوح لنا من نوافذ القطارات . . . الخ

الاطوار التي يمر بها الفيلم

بعد اخراجه

١- التحميض:

أغلب الأشرطة المستعملة الآن في الاستديوهات هي من النوع (البنسكروماتيك) وهذا النوع حساس يتأثر من النور الأحمر والأخضر، فيجب حين وضعه في البويينة وحين البدء في تحميضه أن يجري ذلك في ظلام تام.

يوضع الفيلم في آلة التحميض وهي عبارة عن صندوق فيمر الشريط أثناء سيره على حوض يقلل من حساسيته ثم يمر في جملة أحواض فيها تراكيب التحميض الكيميائية ثم يمر بعد ذلك في حوض غسيل ليتخلص بعد ذلك من الأوساخ التي تكون قد علقته به. ثم ينتهي إلى صندوق التنشيف حيث يجفف تحت تيار هواء ساخن درجة حرارته ٤٥ ستجrad

هذا هو الشريط السالب والآن يجب طبع الشريط الموجب، لذلك يؤتى بشريط خام فيمر فوقه الشريط السالب أمام مصباح كهربائي في آلة الطبع فيتحول الشريط الخام إلى شريط موجب، ولتحميضه يمر بالمراحل التي مر بها الشريط السالب؛ غير أن هذا الشريط أقل حساسية من الشريط السالب فيمكن كشفه في النور الأحمر. والمتبع في الاستديوهات أن كل ما تنتهي حلقة من الفيلم (بويينة) ترسل توأ إلى معمل التحميض مع ورقة يكتب فيها المصور ملحوظاته عن المشاهد المصورة موضعاً إذا كانت مصورة في الاستوديو أو في الهواء الطلق، وهل الإضاءة تدل على النهار أو الليل الخ.. ومعمل التحميض يعيد النسخة الموجبة الجاهزة للعرض في مدة ٢٤ ساعة.

تعرض أمام المخرج والمصور ليتأكد من أن التصوير جيد والصور واضحة جلية وإلا إذا ارتأيا إعادة التصوير لضعف في الإضاءة أو لحدوث في الصور الخ. فيعاد التصوير في الحال ولذا لا يجب هدم المناظر في الاستديو إلا بعد معاينة الشريط الذى صور فيها، ويجب ألا ننسى أن شريط الصوت وهو على حدة يحمض أيضاً. وله نسختان كالصور تماماً. نسخة سالبة ونسخة موجبة ويجب على المخرج أن يتأكد من جودتهما قبل هدم المناظر أيضاً.

٢ — عملية التوفيق بين شريط الصورة وشريط الصوت :

عندما يعود شريطا الصوت والصورة من المعمل نبدأ عملية التوفيق بينهما فى أثناء لقط المناظر يقف أمام الكمر شخص يده الكلابة، وهى عبارة عن لوح من الخشب يكتب عليه اسم الفيلم ونمرة المشهد الذى سيبدأ تصويره ونوع المشهد الذى كان صامتاً أو ناطقاً. وبأعلى هذا اللوح تثبت قطعتان من الخشب بينهما مفصلة يتحركان على شكل حدى المقص فيحدثان صوتاً تسجله آلة الصوت، ويكفى أن نوفق بين هذا الصوت (على شريط) الصوت وبين الصورة التى تنطبق فيها قطعتا الخشب الواحدة فوق الأخرى (على شريط الصورة) ثم نلصقهما طرفاً على طرف حتى نطبع منهما نسخة جديدة تجمع بين الصورة والصوت وتسمى نسخة (ستندار)

٣ — عرض المشاهد المصورة يومياً بالاستوديو

كل يوم فى الصباح قبل بدء العمل أو فى المساء بعد الانتهاء منه تعرض بصالة العرض الموجودة بالاستديو كل المشاهد التى صورت بالأمس حتى ينتخب منها المخرج أكثرها لياقة وجودة، لأن كل مشهد صور أكثر من مرة وبعد هذا الانتخاب تبدأ عملية المتاج.

٤ — عملية المتاج

عملية المتاج فى وليست عملية يدوية كما يظن البعض، تلتخص فى لصق المشاهد التى يتكون منها الفيلم الواحد بعد الآخر، فعملية المتاج هى التى

يمكنك بواسطتها أن تتعرف شخصية المخرج . فالمتاح المتقن يزيد من قيمة الفيلم فنياً .

فهناك بعض المخرجين يخشون ملل الجمهور فيلجأون إلى تقصير المشاهد وإكثار عددها وآخرون يجدون هذه الطريقة متعبة للنظر فيلجأون إلى تطويل المشاهد في أفلامهم، وغيرهم ينتقلون من حادثة إلى غيرها ثم يعودون إلى الحادثة الأولى فترى الحادثتين تسيران جنباً إلى جنب طوال عرض الفيلم . ومن هنا نرى أن المتاح هو أسلوب المخرج بل هو شخصية المخرج .

ولعمل المتاح يوضع الشريط على مائدة الصوت وتسمى (موفولا) وهي عبارة عن آلة عرض مصغرة عليها أربع اسطوانات متحركة يمر عليها شريط الصوت وشريط الصورة ويسمع الكلام المسجل بواسطة سماعات ، أو مكبر صوت ويمكن إيقاف الشريط متى شاء الانسان ذلك . وبعد التوفيق بين شريط الصوت وشريط الصورة بالطريقة المذكورة سابقاً يبدأ لصق المشاهد بعضها ببعض على النسخة الاستنداد التي تجمع بين الصوت والصورة . وقد تربو هذه المشاهد على الثلاثمائة مشهد وبعد لصقها يقاس طول الفيلم ويرى ان كان لم يبق الطول المألوف وإن كان في الامكان حذف بعض مشاهد تعوق الفيلم وتعرقله في تسلسل حوادثه بطريقة جذابة .

٥ — استعمال الاختفاء والمزج

الاختفاء هو تلاشي الصور من على الشاشة البيضاء من الوضوح التام حتى يعم السواد الشاشة أو عكس ذلك وهو تلاشي السواد الذي يعم الشاشة قليلاً حتى يتحول إلى صورة واضحة، ويستعمل الاختفاء للفصل بين حادثتين مختلفتين في الفيلم . أو لفصل حادثتين أثناء التصوير أو للدلالة على مدة من الزمن قد انقضت . كان الاختفاء يصنع بواسطة آلة التصوير فيما قبل ، ولكن لوحظ أن الممثلين كان يلوح عليهم أنهم ينتظرون انتهاء المشهد وهذا ما ينافي الطبيعة فيلجأون إلى طريقة كيميائية وهي وضع الفيلم في حوض

مخفف يذهب موضوع الصورة على قدر المدة التي تبقى فيه ويوضع في هذا الحوض تركيب من هيو سلفيت وبرادة الحديد .

أما المزج فهو تداخل مشهدين الواحد في الآخر لتمر من الأول إلى الثاني بطريقة مزج تدريجي في الصور ، وكان يصنع المزج في عهد الفيلم الصامت بواسطة آلة التصوير ولكن الآن في عهد المتكلم توجد صعوبات فنية تمنع ذلك . فليجأ إلى الحوض المخفف الذي يصنع بواسطة الاختفاء ، وفي الواقع ليس المزج إلا اختفاء وضع الواحد فوق الآخر .

٦ - عملية اضافة الأصوات والموسيقى

يقام بعمل هذه العملية أثناء الإنتاج ، وهي تلخص في إضافة الأصوات والموسيقى للمشاهد التي صورت صامتة ، وتجري هذه العملية في صالة خاصة حيث تسجل الأصوات المرغوبة التي تصدر عن آلات خاصة أثناء عرض الفيلم على الشاشة حتى تتفق الأصوات مع الصورة . ولكن هناك في بعض الاستديوهات مخزن توجد به مجموعة أفلام سجلت عليها أصوات مختلفة كنفيير السيارة وغوغاء الأسواق وضوضاء الشارع وصفارة القاطرة الخ . . .

وقد يضطر الموقف إلى مزج هذه الأصوات بكلام الممثلين . وإليك مثالا :-

شخصان يتكلمان في شارع ، لكن المنظر صور داخل الاستديو فيجب أن نخلط هذا الحديث مع ضوضاء الشارع . وكذلك الحال مع الموسيقى التي ترافق بعض مشاهد الفيلم ، فبدلاً من احضار فرقة موسيقية يومياً أثناء الاخراج فنحضر هذه الفرقة ساعة أو ساعتين بعد انتهاء الفيلم فتعزف كل النغمات المطلوبة مرة واحدة ، التي تسجل على فيلم جديد للصوت ، وفي عملية الخلط يمكننا أن نخلط بين أصوات عديدة موسيقية وغيرها ونعطي الأهمية لما نريد بواسطة آلات خاصة .

ملحوظة — موسيقى الفيلم يجب أن تكون موسيقى تصويرية تعبر عن العواطف بكل دقة وعن كل ما يمر على الشاشة من منظر طبيعي أو حالة نفسية وهذا النوع من التلحين نادر في موسيقانا الشرقية وتتمنى أن يهتم الملحنون بطريقة لأن الموسيقى لغة تعبير لا تحتاج الى الفاظ لفهم مدلولها لأنها يجب أن تخاطب القلوب . أما الغناء في الأفلام فيجب أن تكون الانشودة قصيرة وألا تظهر وجه المغنى مكبراً على الشاشة أثناء الغناء لمدة طويلة لأن فيه يظهر بشكل قبيح كأنه بقعة سوداء كبيرة يستحسن أن يرينا المخرج المغنى يتأهب للغناء ثم تأثير الانشودة في المستمعين وتصوير معاني الانشودة بما يعبر عنها من مناظر طبيعية وغيرها .

موسيقى الأفلام

ويجدرني أن أذكر هنا حديثاً دار بيني وبين الأستاذ يوسف جريس وهو من المصريين القلائل الذين نالوا قسطاً وافراً من الثقافة الموسيقية وله مقاطيع رائعة يعزفها له أوركستر جوزيف هوتل . وقد تناول حديثي معه طرق إصلاح الموسيقى الشرقية والموسيقى اللازمة للأفلام . واليك رأيه في هذا الصدد حيث قال :

لإصلاح الموسيقى الشرقية يجب أن نقوم بمجهودين .

(١) إصلاح الآلات الموسيقية .

(٢) إصلاح الموسيقى نفسها .

فرايه أن التخت الشرقى كما هو الآن لا يصلح مطلقاً للتعبير عن مختلف العواطف البشرية أو تصوير المناظر الطبيعية لقلة عدد الآلات الموسيقية ولضعف أصوات هذه الآلات ، ويرى أنه يجب أن يستبدل بالأوركستر الغربى الكامل المكون تكويناً فنياً على أساس علمي مع استعمال بعض الآلات الموسيقية الشرقية كالعود والقانون والمزمار لاعطاء الصبغة الشرقية

البحتة . ولما كانت هذه الآلات تحتاج الى تصليح من آن لآخر عند تغيير المقامات الموسيقية على عكس الآلات المستعملة في الأوركستر الغربي ، فيستحسن أن تعزف هذه الآلات بمفردها Solo وهو يبرر استعمال الآلات الموسيقية المستعملة في الأوركستر الغربي بقوله إن الأجانب أنفسهم يستعملون الآلات الشرقية مثل القيثارة Harpe والناي Flute وكلاهما منقوش على الآثار الفرعونية ولأن تعدد الآلات يساعد على اتساع مدى التأليف الموسيقى في تصوير العواطف والمناظر . فمثلا الآلات النحاسية كالنفير Trompette تستعمل في تأدية نغمات النصر أو دخول ملك أو شخص بارز على المسرح وعلى العموم في إظهار العظمة والفخامة على عكس آلات النفخ التي تؤدي نغمات الحزن والألم ، وميزة تعدد الآلات الموسيقية هي تحاشي الضجر الذي قد يتطرق الى أذن السامع من سماعه آلات محدودة قليلة العدد ، إذ أن تناوب العزف بالآلات المختلفة وإسكات البعض في حين سماع البعض الآخر من أسباب إدخال البهجة على نفس السامع . أما رأيه في الموسيقى الشرقية فيتلخص في أنها حتى الآن لم تهتم بإدخال تآلف الأنغام أو مايسمونه بالهارموني على حين أنهم يهتمون بوحدة الأنغام أو الميلودي كما أنه ليس هناك تغيير في المقامات الموسيقية كالمروور من الرصد الى البياق مثلا مع مراعاة عدم خدش أذن السامع وهو مايسمونه بال Modulation لمنع الملل الذي يتطرق الى أذن السامع من تكرار نغمة واحدة في مقام موسيقى واحد . وإدخال الهارموني على الموسيقى الشرقية يحتاج الى خبرة فنية واسعة لوجود كثير من النغمات الشرقية تفقد تأثيرها بدخول الهارموني عليها . فليحفظ تأثيرها العميق في النفس يجب أن تعزف منفردة ، كما أنه يمكن تأليف نغمات شرقية جديدة لا تفقد صبغتها المحلية بدخول الهارموني عليها ، ويتوصل الى ذلك باستعمال الأسلوبين الآتين في تأليف الأدوار والموسيقى الشرقية على العموم ، وهما :

- (١) البوليفونيك أى عزف نغمات مختلفة في وقت واحد .
(٢) الهوموفونيك أى عزف نغمة واحدة في وقت واحد في طبقات
تختلف علواً وانخفاضاً .

أما الموسيقى الشرقية البحتة فتقتصر على وصف حى مصرى صميم أو
مقهى بلدى أو فرح فى الريف الخ . لأن استعمال الآلات الشرقية الحالية
والنغمات الشرقية الحالية تساعد على خلق الوسط وإعطاء اللون المطلوب .
وخلاصة القول يجب أن تكون الموسيقى الشرقية الحديثة موسيقى
عالمية يعرفها كل فرد مهما اختلفت جنسيته ، وفى الوقت نفسه تحتفظ
بصبغتها المحلية .

فسألته عن الكيفية التى يمكن أن توصل بها الى هذا الإصلاح فقال :
يجب أن نعلم النشء أصول الموسيقتين الشرقية والغربية ، وأن تركهم بعد
ذلك يستوحون من إحساسهم وتطبيق علومهم التى تعلموها ألحاناً جديدة
وموسيقى جديدة ، وهذه هى الخطوة الأولى فى جعل موسيقانا موسيقى عالمية
ومحلية فى الوقت نفسه . ثم إنى أفضل استعمال السلم الموسيقى الأفرنجى
لأنه منتشر فى العالم الموسيقى ويمتاز على سلمنا الشرقى من عدة وجوه أهمها
عدم تقسيم النغمة الى أرباع .

وسألته رأيه فى الموسيقى التى يجب أن تصحب عرض الفيلم المصرى .
فقال: الفيلم وموسيقاه يجب أن يكونا عالميين: أقصد أن يعرض ويسمع فى كل
أنحاء العالم فيعجب به الغربى والشرقى معاً : وهذا لا يمكن أن تؤديه موسيقانا
كما هى الآن إلا إذا أدخلنا عليها الإصلاحات التى نوهت عنها وأرى أن
ذلك شرط أساسى لنجاح الفيلم المصرى فى أنحاء العالم .

النقد السينمائي

على الناقد السينمائي أن يعالج في نقده العمليات المختلفة التي يتكون منها الفيلم بحسب أهميتها وهي كالآتي :

١ - التقطيع وهو تقسيم السيناريو إلى صور عديدة يراعى في طول مدة عرض كل صورة أو مشهد أهمية هذه الصورة أو المشهد في موضوع الفيلم .

٢ - لقط المناظر وهو الطريقة التي يصورها كل مشهد على حدة، ويراعى فيها أن تكون مأخوذة من أصلح زاوية تساعد على إظهار جمال الممثلين والمناظر على السواء أو بمعنى آخر تساعد على جعلهم فوتوجينيك .

٣ - الاضاءة : وهل هي تخلق الجو المنشود أم لا ؟ وهنالك الاضاءة الساطعة التي تبعث في الجمهور روح الانشراح والمرح ، إذا كان المشهد يراد منه ذلك ، أو الاضاءة الخافتة التي تعبر عن الانقباض والحزن أو الاضاءة الموزعة توزيعاً خاصاً على بعض أجزاء المنظر التي تبعث في الجمهور الشعور بالخوف أو الرعب الخ ..

٤ - الاخراج وتناول اختيار الممثلين والممثلات وتدريبهم واختيار ملابسهم واختيار المناظر الخارجية وتنسيق المناظر داخل الاستديو، والمخرج مسؤول عن الخطأ في العادات والتقاليد ، مسؤول عن تفكك الفيلم وعدم تسلسل الحوادث في انسجام تام وعن الملل الذي قد يتسرب إلى المتفرجين من مشاهدة الفيلم .

٥ - التصوير : وهل الصورة واضحة جلية أم لا ؟ وهل التصوير متبادل طول عرض الفيلم ، أم هنالك أجزاء واضحة وأخرى رديئة التصوير

٦ - التمثيل : وهل الممثلون والممثلات لا يتقنون لأدوارهم؟ وإن كانوا كذلك فهل تفهموا أدوارهم جيداً وكانوا صادقين في تمثيلهم دون تكلف أو مبالغة أو فتور؟ وهل كان صوتهم واضحاً جلياً يساعد على التعبير عن كل العواطف التي قاموا بتمثيلها؟

٧ - الموسيقى : وهل كانت قوة التلحين متفقة والمشاهد التي تصحبها؟ وهل ساعدت على نجاح الفيلم أو نجاح بعض المشاهد الضعيفة التمثيل والاعراج .

٨ - وأخيراً موضوع الرواية وهو أقل العوامل أهمية ، فقد دلت التجارب على أن بعض المواضيع السخيفة أنتجت أفلاماً قوية لها قيمتها الفنية ، وهذا يرجع لدقة الاعراج وحسن التقطيع ولأن السينما فن (بلاستيكي) قوامه الصور والأشكال ، لا علاقة له بالأدب ، حتى إن أكثر الأفلام المقتبسة من قصص ومسرحيات مشاهير الكتاب تختلف اختلافاً بيناً عن أصولها المدونة في الكتب لأن طريقة التعبير في السينما غيرها في الأدب .

ستوديو مصر

الاستوديو . بناؤه وأقسامه المختلفة :

البناء الأول مكون من طابقين : الأول لغرف المكاتب والادارة .
والثاني خاص بغرف الممثلين والمطعم . وتنقسم غرف الممثلين إلى جناحين
متماثلين ، أولهما للرجال وثانيهما للسيدات . ويتكون كل جناح من غرفتين
لبطل الفيلم والممثل الأول تحتوى كل غرفة منهما على خزانة لللباس
ومرآة ومائدة للتواليت وسرير صغير للاستراحة وحوض للاغتسال .
وقد زودت الغرفة بالأنوار الكهربائية . وبلي هاتين الغرفتين غرفة كبيرة
مقسمة إلى عشر مقاصير صغيرة لباقي الممثلين . وفي كل منها خزانة لللباس
وحوض للاغتسال ومرآة ومائدة للتواليت .

ويتبع كلا من الجناحين غرفة كبيرة للتواليت وأخرى للحمامات . وفي
وسط جناح السيدات تقع غرفة المسيو سترايج صانع المكياج الروسى
القدرير وقد زودت الغرفة بمختلف المواد والاستعدادات اللازمة لعمل
المكياج الفنى الحديث .

وفي آخر الطابق الثانى تقع غرفة الأستاذولى الدين ساح مهندس
(الديكور) — (المناظر) ومساعديه . وفيها توضع تصميمات الملابس
والمناظر ثم ترسل إلى (الورش) — وتقع غرفة تسجيل الصوت خلف
هذا البناء . وهى بناء وضع تصميمه بطريقة فنية تكفل عدم تسرب الصوت
منه أو إليه . فقد بطنت جدرانه وأرضه بالقطن السميك وجعلت أبوابه
مزدوجة .

ويجلس مهندس الصوت فى غرفة صغيرة ذات واجهة زجاجية وأمامه
آلة التسجيل فينظر إلى الشاشة التى تعرض عليها المناظر ويجلس الممثل أو

المغنية في الغرفة الخارجية يلتقي أنشودته أمام الميكروفون وإذا خرجت من هذه الغرفة وجدت أمامك بابا يقود إلى آلة تبريد الهواء وضغطه داخل أنابيب كبيرة لارساله إلى غرفة تسجيل الصوت والاستوديات ليلطف من حرارة الجو التي تنشأ من المصايح العاكسة الكبيرة التي تستعمل فيها

وأمام باب هذه الغرفة يقع باب غرفة المصور المسمى سامى بريل ، بها مختلف آلات التصوير الحديثة وخلف هذه الابنية جميعها يقع الاستديو الكبير وفيه تقام المناظر المختلفة اللازمة للأفلام

ولقد استخدم هذا الاستديو في أخذ مناظر فيلم (وداد) فاقم في جزء منه حتى بلدى كامل بمقاهيه وحوانيته وجامعه وحمامه وكتابه وحانوت حلاقة الخ ما استلزمه الحى . وتجرى فتحات دخول الهواء البارد المضغوط حول جدران هذا الاستوديو الواسع . وفي سقفه أقيمت الكبارى الحديدية التي تحمل المصايح العاكسة الكبيرة . . . وعلى بعد عدة أمتار من الاستوديو الكبير أنشئ الاستوديو الصغير . وإذا قلنا صغيراً فأنا نغنى بصفه نسبه إلى أخيه الأكبر . فهو في الحق من أكبر الاستوديات ويتسع لعدة مناظر تقام فيه في وقت واحد .

وخلف الاستوديو الصغير تقع بقية مباني (ستوديو مصر) في خط مستقيم .

فهذا بناء للآلات الكهربائية الضخمة التي تحصل من شركة الترام على تيار متقطع قوته ١٠٠٠٠ فولت فتحوله إلى تيار مستديم قوته ٢١٠ فولت وهذا بناء يحوى الطلبات الكبيرة التي تخرج المياه من باطن الارض فتدفعها إلى المرشحات الضخمة . ومنها يأخذ الاستديو ما يلزمه من ماء

وينقسم البناء بعد ذلك إلى الورش المختلفة وهي :
ورشة التزيين التي تصنع فيها الملابس اللازمة للممثلين .

ورشة التجارة وفيها تصنع الادوات الخشبية اللازمة لاقامة المناظر والاثاث اللازمة .

ورشة الحفر التي تصنع فيها الاعمدة والكرانيش من الجبس قرسل إلى قسم الزخرفة والبوية لاتمام صنعها .

وهناك بناء قائم بذاته للكمبارس أو (الاكسترا) وهو ينقسم إلى جناحين : الأول للرجال والثاني للسيدات .

ويلى ذلك معامل التحميص والطبع والموتاج وصالة العرض الكبيرة وقسم التصوير وغرفة تحضير الأحماض .

وحول هذه المباني جميعها تقع أرض فضاء واسعة لأخذ المناظر الخارجية

الآلات المستعملة في الاستديو

الآلات في الاستديو نوعان : آلات تسجيل الصورة وآلات تسجيل الصوت .

(١) الآلات الموزنة لتسجيل الصورة هي :

(أ) الكرا وحاملها

(ب) مصابيح الاضاءة (عاكسات وطارحات الضوء)

(ج) آلات ضبط الضوء وهي صناديق المقاومة التي بواسطتها يمكن تقوية أو إضعاف الاضاءة

(د) آلات تحريك الكرا . (فقط توضع الكرا فوق عربة تسير فوق قضبان خشبية أو حديدية أو على مصعد) اسنور (لتصوير منظر شخص ينزل سلباً مثلاً . أو تركب على سلك في الفضاء لتصوير منظر متحرك من أعلى)

(٢) الآلات الموزنة لتسجيل الصوت هي :

(أ) أليكروفون وهو عبارة عن علبة صغيرة تحول التوجات الصوتية إلى كهربائية .

(ب) حامل الميكروفون . وهناك حامل للميكروفون متحرك يتبع الممثلين أثناء سيرهم ويطلق عليه اسم (ظرافة)

(ج) كابينة الصوت وبها يجلس المهندس لسمع صوت الممثلين بواسطة

مضخم الصوت أو سماعات ويعطى رأيه عن جودة أو قبح الصوت

(د) ستائر وألواح خشبية لضبط الصوت في المنظر .

وهناك التصوير البطيء والتصوير السريع

أما البطيء فتوجد كميات خاصة تصور من ٨٠ إلى ١٠٠ صورة في الثانية فعند عرضها بآلة العرض العادية تظهر الحركات بطيئة ، لأن كل حركة صورت ثلاث مرات أكثر من المؤلف . أما التصوير السريع فيمكننا الحصول عليه بواسطة طريقة تسمى (الدورة الواحدة) وهي عبارة عن آلة الكمرا تساعد على تصوير كل صورة في ثانية وهكذا تكون الحركات صورت صوراً أقل من المؤلف فتظهر ساعة العرض سريعة جداً . وبين السرعة والبطء المتناهيين يمكننا تكيف السرعة أو البطء اللازمين .

العدسات :

العدسات المستعملة في التصوير السينمائي عديدة وهي تعرف بعمق بؤرتها . وهذا العمق يتفاوت بين ٢٥ ملليمتر إلى ٢٥٠ ملليمتر . فالمنظر العام الذي يظهر فيه بناء بأكمله أو الذي تظهر فيه مجموعة كبيرة من الناس أو الحيوانات يصور بعدسة عمق بؤرتها من ٣٥ إلى ٤٠ ملليمتر .

أما المنظر المتوسط الذي يظهر فيه جزء من منظر أو رجل حتى ركبتيه فيستعمل لتصويره عدسة عمق بؤرتها ٥٠ ملليمتر .

أما العدسة التي عمق بؤرتها ٧٥ أو ١٠٠ ملليمتر فتصلح للناظر الأمريكية أي التي يظهر فيها الإنسان حتى كتفيه أو المناظر الكبيرة التي يملأ الشاشة فيها رأس رجل أو شيء نريد لفت نظر الجمهور إليه .

وهناك عدسة عمق بؤرتها يتراوح بين ٢٠٠ و ٣٠٠ ملليمتر . وهذا العدسة تقرب المراتب البعيدة وتظهرها بحجم أكبر في الصورة . وتوجد عدسات من زجاج أصفر أو أحمر توضع فوق العدسات المذكورة

فتكسب المنظر (جو الليل) في رابعة النهار ومن دون حاجة إلى إضعاف قوة الاضاءة .

معلومات عامة عن سرعة الشريط :

كل متر من الشريط به ٥٢ صورة . في زمن السينما الصامتة كانت تمر ١٦ صورة في الثانية والآن في السينما الناطقة ٢٤ صورة في الثانية .

كل متر من الفيلم يمر في فترة ثانيتين تقريباً .

جميع الأفلام تكون مقسمة إلى حلقات كل حلقة طولها ٣٠٠ متر وتسمى (بويلنه) وهي تمر على الشاشة في مدة عشر دقائق وثلاثين ثانية . وهكذا يمكننا حساب مدة عرض أى فيلم بمعرفة عدة البوينات التي يتكون منها .

بيع وإيجار الأفلام

متى تباع الأفلام ومتى تؤجر ؟

تباع الأفلام إذا كانت ستعرض في دولة غير الدولة التي صنعت بها .
مثال ذلك الأفلام الأمريكية تباع لتعرض بفرنسا ، ذلك لأنه إذا أرادت
الشركة الأمريكية ان تراقب دخل أفلامها فان ذلك يكلفها مصاريف أكثر
من لو باعت الفيلم لشخص فرنسي يستغله لحسابه وهذا الفرنسي يسمى
موزع . وتؤجر الأفلام الوطنية لأصحاب الصالات في نفس الدولة التي
صنعت بها هذه الأفلام . وإيجار الفيلم يدفع عن كل أسبوع وتختلف كيفية
الدفع فقد تكون مبلغاً معيناً وقد تكون نسبة مئوية من الدخل .

يزيد إيجار الفيلم ويقل وفقاً

(١) لقيمة الفيلم

(٢) لأهمية البلد الذي سيعرض به الفيلم وعدد سكانه

(٣) للحى الموجودة به صالة العرض

(٤) لعدد كراسى الصالة .

وقيمة الفيلم تتوقف على ترتيب العرض . فالعرض الأول أغلى من
الثاني والثاني أغلى من الثالث وهكذا . ويرسل الفيلم بواسطة البريد إذا كان
صاحب الصالة (المستأجر) في بلد بعيد أو يرسل إلى محل إقامته إذا كان
في نفس البلد . وتدفع أثمان الأفلام أو إيجارها نقداً . وليس من مصلحة
الشركات أن تؤجر أفلامها قبل عرضها بأشهر عديدة لئلا تبقى عند صاحب
الصالة دون استغلال . وهناك طريقة غريبة تسير عليها الشركات الأمريكية
في توزيع أفلامها وهي إذا طلبت منها فيلماً قوياً معروفاً تعطيك إلى جانبه

ثلاثة أفلام ضعيفة لا يشاهدها المستأجر قبل شرائها أو إيجارها وتسمى عند الأمريكيين بالايجار (على العميان).

وموزع الفيلم يطلب من المستأجر ضماناً مالية . وهما يقتسمان أرباح الفيلم فيما بينهما بنسبة يتفقان عليها .

وفي أمريكا وفرنسا يطبع من الفيلم القوى الناجح ٢٠ نسخة يدفع ثمن تكاليفها كل من الموزع والمستأجر بالتناصف ويخصص دخل الأسابيع الأولى لتسديد ثمن هذه النسخ وكثيراً ما يقع الخلاف بين أصحاب الصالات وموزعي الأفلام ، والسبب طبعاً هو طمع كليهما في أن يكسب مكاسب فادحة . وغالباً يدفع أصحاب الصالات لموزعي الفيلم ٣٠ في المائة من الدخل أما الاعلانات فتكون عادة على حساب الموزع أو المستأجر . والفيلم يسدد ، عادة ، جميع تكاليفه في مدة ١٤ شهراً . ولما كانت أغلب الأفلام لا تستغل استغلالاً مربحاً بعد عامين من عرضها الأول ، فإن مدة عرض كل فيلم تقدر مالياً لمدة ٢٤ شهراً ، منها ١٤ شهراً لسداد التكاليف أما عشرة الشهور الباقية فهي المكسب الصافي .

وحددت جمعية المؤلفين والموسيقيين بباريس عمر الفيلم بـ ٦ أعوام . بعدها يحق لكاتب السيناريو أو مؤلف الرواية التي نقل عنها السيناريو أن يبيعها مرة أخرى لتخرج من جديد على الشاشة . وهناك خطر على الأفلام المحلية ... هو ترجمة الأفلام الأجنبية إلى لغة البلاد . فالأفلام الأمريكية تترجم بطريقة الدوبنج إلى لغة البلاد التي تعرض بها أي بالفرنسية في فرنسا وبالإيطالية في إيطاليا الخ .

والنسخة المترجمة بطريقة الدوبنج لا تسكلف أكثر من ١٧٠٠ جنيه وهو ربع تكاليف أى فيلم عادى . فالحماية الأفلام المحلية يجب أن تفرض الحكومة ضريبة على الأفلام الأجنبية وضريبة أكبر على الأفلام الأجنبية المترجمة إلى لغة البلاد بهذه الطريقة التي تعد مسخاً للأفلام ، إذ أنها

تحذف الجزء الناطق وتحضر ممثلين وطنيين وتجعلهم يتكلمون وفقاً لحركات شفاه الممثلين الأصليين بلغتهم . وهذا العمل هو أقرب ما يكون إلى فن الأراجوز . وألفت نظر أصحاب الشركات السينمائية إلى بدء الإخراج في فصل الصيف ليكون الفيلم معداً للعرض في فصل الشتاء .

والشركات السينمائية الهامة في فرنسا تنشيء صالات عرض في كل أنحاء فرنسا تعرض بها أفلامها وبذلك تكسب أرباحاً طائلة تخلصها من تعسف الموزع أو المستأجر اللذين يخصهما نصف أرباح الفيلم .

النشر والاعلان عن الافلام

الاعلان هو فن الاقتاع سواء أكان بالحق أم بالباطل .
والأمريكيون هم أول من فطن إلى أهمية الاعلان حتى إن المحال التجارية
في أمريكا تخصص نصف أرباحها للإعلانات ، ومصنع وترمان للأفلام
يدفع ٦ ملايين فرنك سنوياً للإعلانات ، وكل شركة سينمائية لها مكتب مختص
بالنشر والاعلان عن أفلامها . والإعلانات عن الأفلام لها ثلاث مراحل :

١ - أهمونات مرهنة الإخراج

تنشر أثناء إخراج الفيلم بعض صور للممثلين وأخبار صغيرة عن
بعض حوادثهم الفكاهية تنشر بجانبها في الصحف التي تأمل أن تكسب من
الاعلانات الضخمة عن الفيلم في المستقبل ، ولهذا الاعلانات فائدة هي لفت
نظر الجمهور وتفكيره إلى أن هنالك فلماً يخرج . أما إذا زاد الاعلان عن
أخبار صغيرة فإن صاحب الشركة أو عمول الفيلم يدفع ثمنه للجريدة ، فكل
صورة كرت بوستال لممثل أو ممثلة يدفع عنها خمسين فرنك أي حوالى ستين
قرشاً . أما إذا كانت صورة مكبرة على الغلاف فيدفع عليها حسب الجريدة
أو المجلة . فمجلة (سينموند) تتقاضى ألفي فرنك أي حوالى ٢٤ جنيهاً على
صورة الغلاف ، وهنالك إعلانات بطريقة غير مباشرة ، فمثلاً إذا كان في نية
شركة سينمائية مصرية أن تخرج فيلماً عن لبنان فأنها تكلف صحيفة يومية
مقروءة أن تكتب في الصفحة الأولى مقالات عن لبنان : عن مناخها وعادات
أهلها ولباسهم الوطني ورقصهم الخ . . وهذا ما فعله ليون بواريه للإعلان عن
فيلمه (الطريق من غير عجالات) وهو الذى تقع حوادثه في الحبشة وقد
ظلت جريدة (باريسوار) تنشر مقالات عن الحبشة لمدة شهر في الصفحة
الأولى وكانت تتقاضى عن العمود الواحد ٢٠٠٠ فرنك .

٢ - أعمال مرشد التوزيع

وهذه الاعلانات الغرض منها جذب أصحاب الصالات لتأجير الفلم وهي عبارة عن صفحات كاملة في الجرائد والمجلات تملأ باعلان على الصور وكذا الصور التي تمثل بعض مشاهد من الفيلم وتعرض في (قريئة) بمدخل صالات العرض وهذه الصور تؤجرها الشركة لصاحب الصالة بسعر فرنكين عن كل صورة . وهذه الصور يقدر لها في تكاليف الفلم ٣٠٠٠ فرنك أى حوالي ٣٦ جنها مصرية . وهناك طرق طريفة في الاعلان ، فمثلا عند ما أخرجت شركة (باتيه ناتان) فلم (اليتيمين) تبنى مسيو ناتان يقيميتين من أحد ملاجيء باريس ليصرف على تعليمهما بمناسبة عرض هذا الفيلم . وصاحب شركة أخرى تبرع لناد رياضي بمبلغ كبير لمناسبة عرض فلم رياضي من إخراج شركته . وهناك حفلة رجال الصحافة التي يعرض عليهم فيها الفيلم ، وبعد العرض يدعون الى (بوفيه) ويوزع برنامج أنيق الطبع ذو غلاف جميل فيه صور الممثلين والممثلات وأسمائهم واسم كل من قام بعمل في الفيلم . ويرسل هذا البرنامج بالبريد إلى كل أصحاب الصالات في فرنسا وعدد هذه الصالات ٣٥٠٠ صالة مع العلم أن الفيلم لن يعرض في أكثر من مائة صالة فقط — وهذا البرنامج يكبر حجمه ويصغر وفقاً لطول الفيلم وأهميته . ففي الأفلام القصيرة يقتصر على ورقة واحدة مكونة من أربع صفحات من دون غلاف أما الاعلانات الكبيرة الملونة التي تعرض في الطرقات فيصنع منها ١٠٠٠ صورة لسبب مواقف هامة يستحسن أن تمثل شخصين فقط البطل والبطلة أو أى ممثلين مهمين آخرين .. وتكون هذه الاعلانات من فبرخ أو اثنين أو ثلاثة أو أربعة على الأكثر ، وثمن الاعلان يرتفع حسب عدد الألوان المستعملة فيه وهذه الاعلانات تبعها الشركة لصاحب صالة العرض .

والاعلان في صالة العرض يصنع شريط صغير طوله لا يتجاوز ستين متراً يعرض بعد الاستراحة أو قبلها تحت عنوان (الاسبوع القادم) ويشترط في هذا الشريط أن يكون طريفاً جذاباً ، يحتوى على المشاهد الهامة مقدمة بذوق فني ، وهذا الشريط يقدم مجاناً لصاحب الصالة .

٣ - اعروضات مرمر الاستفول

ويقوم بعملها صاحب صالة العرض وهي عبارة عن اعلانات كبيرة ملونة تعرض على واجهة السينما وفي أهم الميادين العامة التي يكثر فيها المرور وفي باريس يدفع عن لوحة الاعلان إيجار شهرى قدره ٦٠٠٠ فرنك، حوالى سبعين جنهما مصرىاً ، وهناك الاعلانات في الصحف والمجلات والاعلانات التي تكتب في صفحة الملاهى (أين تسهر الليلة) وإعلانات اليد التي توزع في الطريق ، إعلانات بواسطة الراديو وإعلانات بواسطة الجريدة المضيفة كالتي كانت فوق محال دلمار عند تقاطع شارع عماد الدين بشارع فؤاد الأول وإعلانات تلقى من الطيارات .

وهناك بعض الممثلين والممثلات يشترطون أحجاماً خاصة لكتابة أسمائهم في الاعلانات فيجب على الشركة السينمائية أن تحدد هذا الحجم في العقد المحرر بينها وبين كل ممثل وممثلة

لماذا افضل السينما على المسرح

الاسباب التي افضل من أجلها السينما على المسرح عديدة ، أورد أهمها فيما يلي : -

(١) التأليف المسرحي يتنافى مع أبسط قواعد الطبيعة . فالرواية تنقسم الى ثلاثة فصول أو أقل أو أكثر ، وعند نهاية كل فصل تنزل الستار قاطعة بذلك تسلسل الحادثة .

أما الفيلم فيراه الانسان دفعة واحدة من بدايته الى نهايته . تهبط الستار في المسرح على جملة حماسية أو مؤثرة يسميها رجال المسرح (قطة الستار) ويؤتي بهذه الجملة لاستجداء التصفيق من النظارة . يجب على المؤلف المسرحي أن يجعل فصله يدوم لمدة نصف ساعة على الأقل فتجده يطيل في الحوار مما يسبب الملل للمتفرجين . أما السينما فبريئة من هذين العيبين .

شخصان يتكلمان على المسرح . ثم يفرغ مألديهما من كلام ويريد المؤلف أن يخرج أحدهما ويدخل شخصاً آخر ، تجد دائماً عند فترات دخول الممثلين وخروجهم فترات (ميتة) من جهة قيمتها الدراماتيكية وإن كانت صحيحة من جهة الاصطلاحات المسرحية Conventions Théâtrales فالممثل الذي يريد الخروج عليه أن يعتذر لصديقه ويقول له « الى أين هو ذاهب » أو « إن لديه موعداً هاماً » ثم يردف ذلك بكلمات مألوفة مثل (الى اللقاء) و (تحياتي الى المدام) الخ ...

والممثل الذي يدخل يحى ويقص علينا « من أين هو أت » وأنه « كان يزور صديقاً بجواره » أو « ساقته قدماءه الى قرب منزله دون أن يدري ، أو هجره مدة طويلة فاشتاق الى رؤيته فحضر .. »

أما في السينما فانك تبدأ وتنتهى أى مشهد متى وجدت أن ذلك من صالح التأثير الدراماتيكي .

وقد امتازت السينما بكثرة مناظرها حتى إن المسرح حاول تقليدها فاخترع المسرح الدائر والمسرح المتحرك وذلك لجعل المشاهد المسرحية قصيرة مركزة كما هو الحال في السينما .

وقد فطن الى ذلك شكسبير ودى ميسيه من زمن بعيد ، فكانت أغلب مسرحياتهم مكونة من عشرين منظراً .

(٧) الاخراج المسرحي إخراج مفتعل غير طبيعي . ومن مميزات السينما المناظر الخارجية التي لا يمكن أن نراها في المسرح ، بل نسمع عنها فقط من حوار الممثلين . والأمثلة على ذلك عديدة اليك بعضها :

شاب وحييته يدخلان منظر صالون في مسرح ويقصان على مسامعنا كيف قضيا عطلة يوم الاحد في نزهة خلوية . فيتكلمان عن جمال الحدائق وزهورها الياقة وعن الهواء العليل والشمس المشرقة .

أما في السينما فانا نرى منظر الحديقة ونشعر بهوائها العليل يداعب الاشجار والزهور وكذا نرى أشعة الشمس منعكسة على صفحة ماء النافورة أو يدخل خادم في المسرح ويناوول سيده خطاباً قترى هذا الأخير يبدأ قراءته بصوت مرتفع ليفهم الجمهور مضمونه ، بينما في السينما يكتفى المخرج باظهار الخطاب فيقرأه الجمهور وهذا أقرب الى الطبيعة .

وكثيراً ماتسمع ممثلين في المسرح يتحدثان عن ثالث ، فيتكلمان عن أخلاقه وطباعه ويلجأ المؤلف الى هذه الطريقة ليعرف الجمهور شخصية الممثل الغائب . بينما في السينما يكفي إظهاره في بيته أو في عمله فتستنتج أخلاقه وطباعه من معاملته لاهله أو لزملائه في العمل .

(٨) في المسرح ، لا يرى جميع المتفرجين المسرح بشكل واحد فالمتفرج الجالس في الصف الأول لا يرى المسرح بالشكل الذي يراه به المتفرج

الجالس بأعلى المسرح، أو في البنوار أو في اللوج لأن المتفرجين الجالسين في هذه الأماكن المختلفة يرون المسرح من زوايا مختلفة.

بينما في السينما يرى جميع المتفرجين الصورة على الشاشة بشكل واحد وإن اختلفت مقاعدهم بالنسبة إلى الشاشة . فإذا نظر الممثل السينمائي إلى عدسة آلة التصوير (الكاميرا) فإن صورته تلوح كأنها تنظر إلى جميع المتفرجين في الصالة . وهذا ما فعله موريس شيفالييه في أحد مشاهد فيلم « ساعة بقربك » من إخراج لوبتش إذ كان عليه أن يوجه كلامه للجمهور .

(٤) يجب أن يلقي ممثل المسرح فردياته أو محاوراته بصوت جهوري ، حتى إذا همس فإنه يهمس بصوت مرتفع ليسمعه متفرجو أعلى المسرح . . .

وقل على الطليعة السلام .

أما مثل السينما فهو يلتق كلامه بصوته الطبيعي لأن الميكروفون أمامه يسجل أضعف النبرات فيسمعه جميع المتفرجين بوضوح وجلاء - لدى عرض الفيلم - وإن اختلفت مقاعدهم قريباً أو بعداً عن الشاشة .

(٥) تمتاز السينما من المسرح بأن مشاهدتها ثابتة لا تتغير . فسواء أהל الممثل أم صار بديناً ، هجر التمثيل أم أصابه مرض ، وسواء أكان بالصالة سبعة متفرجين أم كانت غاصة بالجمهور فالشرط هو هو لا يتغير ولو قضى يمثلوه نحبهم على عكس المسرح ، فاجادة تمثيل الرواية متوقف على صفاء مزاج الممثلين - وما أكثر أن يكون مزاجهم متعكراً - وعلى كثرة المتفرجين وما أكثر أن يكون المسرح خالياً .

(٦) ومن خصائص السينما الصور المكبرة Gros Plan فيمكن المخرج أن يلتفت نظراً للجمهور إلى رأس الممثل أو يده أو رجله فيرى الرأس أو اليد أو الرجل وقد احتلت كل مساحة الشاشة وهذا ينطبق أيضاً على الأشياء الهامة التي يريد لفت النظر إليها فيتمكن المخرج من تركيز الانتباه إلى ما يريد فقط دون سواه .

أما في المسرح فالممثلون يلوحون دائماً على بعد واحد، ونراهم من زاوية واحدة وذلك بكامل طولهم وهم يسرون في منظر نراه بأكمله بما يحمل المتفرجين أحياناً يهملون الأصغاء الى الممثل ويلهون بالتفرج على المناظر أو الاثاث .

(٧) تفرد السينما بخاصية دون المسرح وهي أنها أقوى وسيلة للدعاية حتى فاقت في ذلك الصحافة ، وتعتمد عليها روسيا وألمانيا وإيطاليا في نشر دعوتها السياسية .

(٨) ويعتمد على السينما ، في أغلب الممالك المتعدنية ، لنشر الثقافة بواسطة الأفلام التعليمية والأفلام السجلية Films Documentaires

(٩) الفيلم أخيراً أدر ربحاً من الرواية المسرحية وأقل عناء للممثلين لانه متى انتهى الفلم أمكنهم أن يستريحوا بينما التمثيل في المسرح على الدوام في كل مساء وهذا خلاف الحفلات النهارية ، والفيلم أسرع انتشاراً حيث تطبع منه نسخ عديدة توزع على مختلف البلدان فتعرض بها في آن واحد بينما الرواية المسرحية لا يمكن أن تمثلها فرقة معينة إلا على مسرح واحد في بلد معين .

أما عن الرحلات فصاريف السفر باهظة خصوصاً لفرقة مكونة من ثلاثين مثلاً ومثلة غير عمال المسرح ، وخلاف أجور شحن المناظر والملابس .. الخ .. بينما يوضع الفيلم في علبة صغيرة يطوف العالم في الطائرات أو البواخر أو القاطرات بأجر زهيد .

لهذه الأسباب ولغيرها أفضل السينما

ونذلك كرم لها عياني

تم طبع كتاب « السينا » بمطبعة بعلق
(لصاحبها احمد الصاوي محمد)
بشارع الداخلية بالقاهرة تليفون ٥٥٤٥٥
في يوم السبت ١٩ سبتمبر ١٩٣٦




ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ՆԱԽԱՐԱՐԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏԱԿԱՆ ԴԱՐԱՆ

Bibliotheca Alexandrina



0230558

